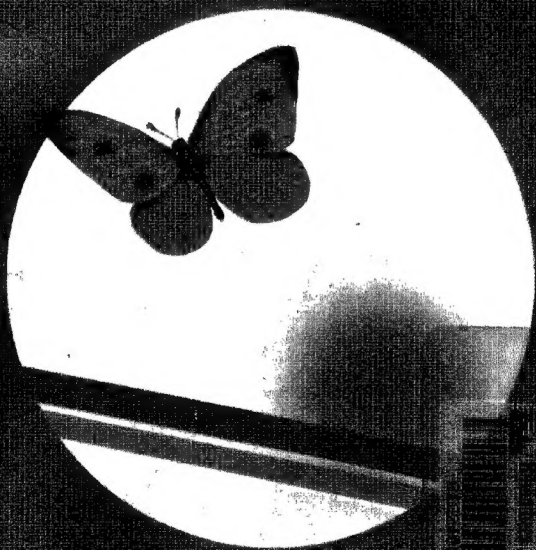


فلسفة حياتنا









فَلْيَسِفَتِ الْجَمَّالُ  
(أَعْلَامُهَا وَمَذَاهِبُهَا)







# فلسفة الجمال

(أعلامها ومذاهبها)

الدكترة أميرة عائى مظهر

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

عبدالله غريب



الكتاب : فلسفة الجمال

( أعلامها ومذاهبها )

تأليف : د. أميرة حلمي مطر

تاريخ النشر : ١٩٩٨م

حقوق الطبع والترجمة والانتباس محفوظة

الناشر : دار آباء للطباعة والنشر والتوزيع

عمده غريب

شركة مساهمة مصرية

المركز الرئيسي : مدينة العائش من رمضان

والمطابع : المنطقة الصناعية (C1)

ت : ٠١٥/٣٦٢٧٢٧

الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - صارة برج آمون

الدور الأول - شقة ٦

ت ف : ٢٤٧٤٠٣٨

التوزيع : ١٠ ش كامل صطفى الجفالة (القاهرة)

رقم الإيداع : ٩٧/١٥٠١٢

التقديم الدولي : ISBN

977 - 5810 - 92 - 2



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ







## إهداء

إلى أجمل صورة رأتها عيني  
من كان حنانها يبدد وحشة نفسي  
ووجودها يضيء دنيائي  
إليها وهي في أعز جوار  
إلى أمي الحبيبة

أميرة







## تصدير الطبعة الأولى

قديماً قال أفلاطون فيلسوف اليونان إن صراع الفلسفة والشعر هو صراع جوهرى أبدي فى نفس كل مفكر<sup>(١)</sup>. ولعل المقصود بهذا الكلام أن الشعراء والفنانين يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه ولكنهم كثيراً ما ينتهون فى حديثهم إلى اللغو أما الفلاسفة فيتحدثون بمنطق ولكنهم قلما يعرفون حقيقة ما يتحدثون عنه.

ومع ذلك فما زال علم الجمال يتحول فى أروقة الفلسفة يستمد منها المعين الأول ذلك لأنه علم محدود بتصورات الفلاسفة للفن وتقييمهم للجمال.

والفروض الفلسفية لمعايير الجمال وطبيعة العمل الفنى تظل باستمرار أساسية وراء فكر الفنان والناقد والمؤرخ وعالم النفس وعالم الاجتماع. وجملة هذه الفروض يكون قطاعاً رئيسياً من فكر الفلاسفة على مدى التاريخ هو المعروف بعلم الجمال، فكما تضى الفلسفة رؤية كل هؤلاء فإنها تستضي أيضاً بما يصلون إليه من نتائج.

وشأن تاريخ علم الجمال كشأن تاريخ الفن لا نستطيع أن نتحدث عن قديمها وقدمه كما لو زان آثاراً تحجرت وقضى على بريقها الزمان وسوف يمحوها المستقبل، وإنما لحظات فكر الفيلسوف كالحظات إبداع الفنان لكل منها قيمته الدائمة ولا يمكن للحديد فيها أن يقارن بالقديم.

ولقد صدق فيلسوف إيطالياً بندتو كروتشه حين نظر إلى تاريخ الفن على أنه يتخذ حلقات تقدمية Progressive Cycles لكل من هذه الحلقات متكلتها الخاصة، وكل منها تقدمية بالنسبة إلى هذه المشكلة أو هذا الموضوع فحسب، وعندما لا تكون المشكلة واحدة لا تكون هناك حلقة تقدمية على الإطلاق، فلا شكسبير أكثر تقدماً من دانتى ولا جوته أكثر تقدماً من شكسبير، وإنما يمكن القول بأن دانتى تفوق على أصحاب الرؤى Visionaries فى العصور الوسطى وشكسبير على كتاب المسرح الإليزابيثى.

---

(١) انظر أفلاطون .



وبناء على ذلك لا يمكن أن نعد فن الشعوب البدائية من حيث هو فن، أدنى شأنًا من فن الشعوب المتحضرة حين يكون حقًا مطابقًا لانتباعات الرجل البدائي<sup>(٢)</sup>.

وبعد، فهذا هو بعض مجهود الفلاسفة الذين لا يبدل لدارس الفلسفة والفن أن يقف عندهم وقفة تراث وتمهل لما لهم من تأثير في توجيه الفكر المعاصر في اتجاهاته الرئيسية اليوم.

أميرة حلمي مطر

---

<sup>(2)</sup> Croce, Benedetto, Aesthetic, Transl. dy Douglas Ainslie Noorday Press New York, 1958 pp. 137.



## مقدمة

إذا صح أن الفن قد صاحب الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض إلا أن فلسفة الفن والجمال لم توجد إلا مع نشأة الفلسفة مع أعلامها قدماء اليونان.

فلسفة الجمال لا تتفصل عن الفلسفة إذ تستمد أصولها من مذاهب الفلاسفة أو تنعكس على هذه المذاهب فتضيء جوانبها.

وقد ارتبطت فلسفة الجمال قديماً بنظريات الكون والإلهيات، إلا أنها على مدى التاريخ اقتربت من نظريات المعرفة والأخلاق.

فقد رأى أفلاطون أن الجمال هو تجلي للحقيقة وسار على ضربه كثير من المثاليين وأصحاب الاتجاهات الروحية، وفي العصر الحديث رأى هيدجر أشهر فلاسفة الوجود أن الفن يكشف عن حقيقة الوجود الإنساني.

وقد تستغل لفة الفن والجمال عن لفة العلم وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل وقضايا المعرفة العلمية عند فلاسفة التحليل الإنجليز المعاصرين، وقد ترتبط بالأيديولوجيا في فلسفة الاجتماعيين والسياسيين وهكذا نرى أن لفلسفة الجمال أكثر من مدخل، فكما تصدر متأثرة بالمذاهب الفلسفية تنعكس على هذه المذاهب وتوجه نظرتها للقيم الإنسانية وتوسع من دائرة المعرفة بالذات وبالمجتمع.

وكما تمثل فلسفة الجمال فرعاً من أهم فروع التخصص الفلسفي فإنها تتصل اتصالاً وثيقاً بنقد الفن وتاريخه.

وفي هذه الطبعة الجديدة رأينا أن يكون العنوان هو فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها ليقرب العنوان من مضمون الكتاب كما أضفنا فصلاً عن الفكر الفلسفي في أدبنا المصري الحديث لتتصل الحلقات على مدى أربعة وعشرين قرناً.

## وفقنا الله للخير

أميرة حلمي مطر

الدقي ١٩٩٢









رأس لتمثال الإلهة أثينا لفيدياس

عام ٤٣٨ ق.م

المتحف الوطني في أثينا







# **الباب الأول**

العصر اليونانى







## الفصل الأول

### نظريات الفن والجمال فى القرن السادس والخامس ق.م

الفن اليونانى وعلاقته بالفن فى العصر الحجري :

لعل غير منهج يوضح اتجاهات فلسفة الجمال فى العصر اليونانى هو ذلك المنهج التاريخى الذى يفسر هذه الفلسفة على ضوء تطور الظاهرة الفنية وارتباطها بالتطور التاريخى والاجتماعى والسياسى فى هذا المجتمع.

ولقد شاهد المجتمع اليونانى وخاصة الأثينى تطورات سياسية خطيرة إذ انتقل من الحياة القبلية إلى مجتمع المدينة وشاهد بعد ذلك تجربة سياسية عظيمة. ففى نهاية القرن الخامس ق.م تحققت الديمقراطية فى أثينا وعمل بُناها على تدعيم حكمهم ببعث العبقريات الفنية فى شتى المجالات وخاصة العمارة والنحت والمسرح ومن هنا فقد حدث تجديد فى القيم الفنية والأخلاقية يراكب هذه التغيرات السياسية والاجتماعية.

وإذا نظرنا إلى تاريخ الفن فإننا نجد بداً دائماً بالتمييز بين نمطين قديمين سادا جميع المجتمعات القديمة بما فيها المجتمع اليونانى - فقد حدد مؤرخو الفن أقدم أنواع الفن عند الإنسان بأنه النمط العتيق Archaic الذى ارتبط بالعصر الحجري القديم الذى عاش فيه الإنسان متقللاً وراء الرزق واعتمد فيه على الصيد - وقد تميز الفن فى هذه المرحلة بأنه كان فناً واقعياً إذ كان الإنسان سلاحاً دقيقاً للطبيعة وناثلاً دقيقاً لها - ولم يعرف الإنسان فى هذه الفترة الاستقرار ولا الزراعة ولا الدين وإنما كان يعيش فى مجتمع قبلى بدائى فى جميع مظاهر حياته.

أما النمط الثانى: فهو نمط فن العصر الحجري الحديث Neolithic art وفيه عرف الإنسان الاستقرار واكتشف الزراعة وتربية الحيوان - وقد ساد هذا الفن الحضارات الشرقية القديمة التى قامت على ضفاف الأنهار فى مصر وبلاد النهرين<sup>(1)</sup> وكانت أهم خصائص هذا الفن الحجري الحديث - النيوليتيكي - ارتباطه بوجهة نظر دينية إلى الحياة والاعتقاد فى وجود النفوس والآلهة وعنى بإقامة الطقوس لمباتنها وقد ترتب على هذا الاعتقاد فى وجود عالم إلهى مقدس.

<sup>(1)</sup> H auser, A: The social history of Art. Vol. I. Vintage PP. 12-20 Books 1957.



وقد تميز هذا الفن بالقدرة على التجريد وعلى استعمال الرموز والتقيد بالأسلوب الهندسى والقواعد الثابتة التى لايسمح معها الفنان بحرية التعبير أو الخروج عليها كما يشاهد بوضوح فى الفن المصرى القديم وهو الفن الذى سيطرت عليه تعاليم الكهنة ولقد أعجب أفلاطون بهذا الفن أشد الإعجاب وأشاد به فى محاولة القوانين<sup>(٢٣)</sup>.

وكانت أهم مواطن هذا الطراز التجريدى الهندسى للفن فى أرض اليونان هى المناطق الزراعية وريشة الحضارة الكريتية والمسينية والتى عاشت بها العناصر الدورية مثل كريت واسبرطة غير أن أهم ما كان يميز هذا الفن فى العصر القديم أنه لم يكن يعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كغاية فى ذاته ومن أجل الإحساس بالجمال أو باللذة الجمالية. بل كان فى بادئ الأمر وفى المجتمع القبلى البدائى يحتل بالطقوس الدورية التى تقيمها القبيلة من أجل زيادة الزرع والنسل أو عندما كانت تتأهب لمعركة الصيد أو الإغارة على العدو. وكان أيضاً يحتل بالسحر الذى اتخذه الإنسان سبباً للتأثير على الواقع توجيهه نحو ما يرغب فيه وكان يخضع للدين بقية استرضاء الآلهة. ولم يكن الفن وحده هو الذى يختص بهذه الصفة العملية التى تخدم الحياة بل كان كذلك طابع المعرفة والعلم فى العالم القديم كما هو معروف عن المعرفة العملية المرتبطة بكل الارتباط بالعبارة العملية عند قدماء المصريين.

ولقد كان هذا الطابع العملى للفن القديم تأثير عظيم على فيلسوف كأفلاطون، كان يتبع فى الصراع الدائر حول له مجرى التيارات القديمة ويستلهم دائماً الماضى العريق ويرى آثاره فى فن بلاده.

وقد فهم أفلاطون الفن على أنه هبة مقدسة جاءت الإنسان من العالم الإلهى، وفهم مهمة الفنان على أنها أعظم وأعظم من مجرد التعبير عن الصورة الجميلة. إنه إنسان ملهم من قوة عليها، مطلع على الحقيقة القصوى، منبئ الناس عنها، فهو أشبه بالرسول والأنبياء<sup>(٢٤)</sup>.

وهكذا صورت الأساطير القديمة أوفوريوس ينطق بالشعر كأنه عبارات الحكمة يتلقاها من الآلهة. وكذلك صورت الأساطير القديمة ديدالوس المثل يصنع من الحجر ما ينطق، ومن العشب أجنحة تطير. ويؤكد أريستوفان هذا رأى حين ينسب للشاعر موازى Musaeus فن الطب كما نسب لأوفوريوس تعاليم اليونان فنون الحرب واستعمال السلاح<sup>(٢٥)</sup>.

(٢٣) Plato. laws II 656 D.

(٢٤) أفلاطون: محاورة فيديروس - ترجمة عربية للمؤلفة.

(٢٥) Aristo phages, Frogs. 1030.



فلكل هؤلاء الشعراء معرفة أشبه بالسحر وعلم لا يحتفل به إلا المختارون من البشر.  
فالحمال الأصيل هو ما نتج من معرفة بالحق وأرشد إلى الخير بل إن معرفة الحق لا يمكن إلا أن  
تكون السبيل إلى تحقيق الخير.

ولم يكن أفلاطون هو أول من عبر بفلسفته عن هذا الاتجاه الديني الأخلاقي في الفن، بل  
يمكن أن نجد في الفلسفة السابقة عليه من استطاع أن يضع التواة الأولى لهذا الاتجاه. ففى الفلسفة  
السابقة على سقراط نجد للفيشاغورين نظرية فى الجمال تؤكد ارتباطه بالحقيقة الموضوعية الفلسفية  
والمقيدة الدينية.

وكذلك نجد سقراط يضع الخطوط الأولى لنظرية تخضع الجمال للخير وتجنده لعدم  
السلوك الأخلاقي والأهداف الدينية.

#### ب - النزعة الطبيعية والواقعية فى الفن اليونانى :

ولكن فى مقابل هذا الفن القديم الذى ألهم المحافظين من الفلاسفة أمثال الفيشاغورين  
وسقراط وأفلاطون ظهرت اتجاهات عديدة علمانية الطابع فى القرن الخامس ق.م.

ولعل أهم أسباب نشأة هذه الاتجاهات هو تحول النظام السياسى فى مدينة أثينا إلى النظام  
الديمقراطى. فانتصار الديمقراطية جاء بقم جديد مختلف ككل الاختلاف عن قيم الارستقراطية  
القديمية التى كان لها الحكم دائماً وكانت تعتمد على قوة رؤساء القبائل. وعلى العكس منذ ذلك  
النظام تولى جمهور المواطنين زمام الحكم فى ظل التحولات الديمقراطية.

وكان أهم ما طرأ على الفن هو اتجاهه إلى التعبير عن الواقع الجديد والتأثير فى جماهير  
المواطنين وساد الاتجاه إلى طرق الإقناع الخطابى والإيهام بواسطة التصوير والموسيقى — وعلى  
العموم فقد ظهرت فى فن عصر الديمقراطية نزعة حسية واتجاه إلى الواقع المادى مخالفان لما كان  
يسود الفن من تقاليد مثالية — كذلك كان أهم ما استحدثته سياسة الديمقراطية بحثها لفن المسرح  
وازدهار كتاب التراجيدين إذ كانت التراجيديا من جهة أخرى بحكم تطورها عن طقوس عبادة الإله  
ديونيسوس فناً يستهوى الجمهور الأثينى. وكانت ما تثيره من انفعالات حادة مهرياً يلجأ إليه الناس من  
ملل الحياة اليومية، فكانت فى الواقع عاملاً من عوامل تقوية التأثير العاطفى فى الجماهير.

وقد كان هذا هو السبب الأكبر فى ثورة أفلاطون على شعراء التراجيديا المحددين فى الشعر  
الباعثين فى الناس هذه الحساسية العاطفية التى تأباها أخلاق الأرستقراطية المحافظة الحاقلة على  
تريف أثرياء التجارة المفسرين فى التمتع بالحياة الدنيوية. وكان أهم تميّز به فن هذه الفترة هو تحرره



من الارتباط بالدين والأخلاق، وأمكن للفنان لأول مرة أن يستقل بمجاله الخاص ولم يعد بناء على التخصص في دراسات اللغة والفنون الأخرى ملزماً بالمحافظة على الأنماط القديمة. وقد وجد من مفكرى هذا العصر من وعى هذه السمات الجديدة في الفن خاصة السفطاليون والخطباء وعلى رأسهم القديس ألس Alcldmas الذى تتلمذ على السفطالى جورجياس وكان أكبر معارضى لخطابة إيزو قراط وهو أيضاً صاحب رأى الذى يرى أن فن الخطابة هو فن التأثير بالقول وأنه يزاوُل بالمران ويتعلم الأساليب الفنية والقواعد المدروسة وكذلك تبنى الخطباء والسفطاليون الرأى الذى يذهب إلى أن الحمال والقيم الجمالية عموماً لا ترتبط بقيم المعرفة والحقيقة ولا بالقيم الأخلاقية أو الدينية.

### جـ - الفلسفة السفطالية والفن الواقعى فى القرن الخامس ق.م

اعتمدت فلسفة السفطاليين على نظريتهم الحسية فى المعرفة إذ ذهب أكثرهم إلى التوحيد بين المعرفة وبين الإدراك الحسى أو الخبرة العملية كذلك طالبت برأى الفرد وبحريته فى التعبير عن رأيه وعن إحساساته وانفعالاته الخاصة من جهة أخرى تاصرت السفطالية سياسة الديمقراطية عندما طالبت بالمساواة بين المواطنين.

ولما كان أكثر السفطاليين يأخذون بموقف نقدى من التراث فقد ارجعوا القيم جميعاً سواء منها القيم الأخلاقية أو الفنية إلى المصدر الإنسانى - وبناء على ذلك فقد نظروا إلى الفن على أنه ظاهرة إنسانية ولا يرجع إلى أصل إلهى أو مصدر مقلد كذلك وضع لهم أن القيم الجمالية يمكن أن تتغير بتغير ظروف الحياة الإنسانية وبحسب اختلاف الزمان والمكان.

ولعل هؤلاء السفطاليين اليونان كانوا يقدمون لتاريخ الفن صورة لما سوف يظهر فى أواخر القرن التاسع عشر من نزعة إنسانية وضعية ومن اتجاه نحو التأثيرية أو الانطباعية impersonalism التى تأخذ بتسجيل الاحساسات الذاتية إزاء ظواهر الإدراك الحسى والتى طالبت بأن يكون معيار الحمال فى التصور هو تسجيل اللحظة الحاضرة (Hic et nunc)<sup>(٢)</sup>.

ويمكننا تتبع مثاليين لهذه الفلسفة الجمالية الموجهة لفن القرن الخامس عند أعظم سفطالى هذا العصر، بروتاجورس الأبيرى وجورجياس الليونتنى.

(٢) A. Hauser: Ibid. p 166-197.



## بروتاجوراس :

وقد استطاع بروتاجوراس أن يضع الإطار العام لفلسفة الفن والجمال التي بدأت تنتشر مع سياسة الديمقراطية وكان أهم ما جاء به بروتاجوراس هو تأكيد نسبية القيم وإرجاعها إلى الإنسان - فبإثره: "الإنسان مقياس كل شيء" قد أظهرت للناس كيف يمكن أن تختلف الحقيقة باختلاف ما يبدو للإنسان منها. كذلك صرح لهم بأن مفاهيمهم عن العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة مطلقة ولا ترجع إلى مصدر إلهي وإنما مرجعها اتفاق الناس ومواقفاتهم - فالنفس مفهوم على هذا الأساس هو نشاط لا يكتسب قيمته الجمالية من التعبير عن مثال مطلق للجمال ولا هو هبة الآلهة يفرد الفنان بها لطيفة فيه تعلو على طبيعة غيره من البشر، إذ ليس الفن سوى مهارة مكتسبة بالخبرة الإنسانية والتعليم، حتى المعاني السياسية للخير والعدالة كلها قابلة للتعليم وموزعة بالتساوي بين جميع الناس<sup>16</sup> ويرى بروتاجوراس أن أي رأي مهما يكن غريباً فإنه يمكن أن يكتسب صورة الحق ما دما قدمنا عليها البرهان فاقنع به السامع، فالحكم الصحيح هو ما يبدو للإنسان محتملاً وصحيحاً لذلك كان من الطبيعي أن ينشط البحث في وسائل الاقتناع، وعلى رأسها اللغة والنحو والجدل. فلا غرابة أن تشهد الخطابة عصرها من أبهى عصورها إذ صارت أداة الاقتناع التي اعتمد عليه أشهر الفسطاطيين.

كذلك مهد بروتاجوراس الطريق لقيام نظرية في الجمال الفني في الفلسفة. وكان جورجياس أقدر السفسطائيين على تقديم هذه النظرية.

## نظرية الجمال عند جورجياس :

وكان جورجياس سليل المدرسة الصقلية في الخطابة وتلمذ على أنابودقليس وتأثر بجدل زينون، وترك مؤلفات في فن الخطابة ونظرية المعرفة والوجود.

ويمكن أن نستخلص من فلسفة جورجياس نظرية في الجمال مستقلة كل الاستقلال عن فكرة الحقيقة وتستند إلى الوهم.

---

<sup>16</sup> Platon: Protagoras 320.



فقد استطاع جورجياس أن يفلسف النظرية الشائعة عن اليونان عن الجمال، ويخرج بها عن الإطار العقلي الذي يربطها بالحقيقة المقدسة المعتادة عند الفلاسفة ولذلك اهتم بتأكيد الدور الذي يلعبه الجمال الفني في التأثير على إحساس الإنسان، وجعل لفن الخطابة في القرن الخامس ق. م. ما كان لفن الشعر قبل ذلك من مكانة في التأثير على الجماهير، حتى ليتمكن أن نعد فن الخطابة عند مشاهير خطباء السفسطائيين استمراراً للتراث الشعري الذي تركه هوميروس وهزiod وبندار وسيمونيدس وثيوجنيس، أولئك الذين كانوا أول من بحث في الإنسان وحياته الأخلاقية والسياسية<sup>(٧)</sup>.

وقد بدأ جورجياس بفكرة الوجود الإلهية واستعمل "برهان الخلف" لبيان استحالة إثبات الوجود والنال - وجود على السواء أو ما كان مركباً منهما<sup>(٨)</sup>، وانتهى من إنكاره للوجود إلى إنكار المعرفة بالحقيقة، وإنكار إمكانية نقلها باللفظ إلى الغير، لأن اللفظ لا يمكن أن تدل على حقيقة الوجود.

وقد قدم جورجياس هذه الآراء الفلسفية في صورة أسطورية في مؤلفه "الدفاع عن المأميد" و "الدفاع عن هيلينا".

وأهم ما جاء في مؤلفه الدفاع عن هيلينا بالنسبة لنظريته الجمالية هو تحليله لأثر الكلمة أو اللغة "Logos"، في النفس الإنسانية وقدرتها على بث الأوهام التي تسلب الإنسان إرادته إلى حد أن ينساق إلى أعمال قد لا يقرها العرف بدافع سحر الكلام. ويتخذ من انسياق هيلينا وهربها من وطنها إلى طروادة مع الأمير المجهول "باريس" مثلاً هذا السحر في النفس البشرية.

يقول جورجياس إن في اللغة تأثيراً لا يقف عند حد الاقتناع العقلي بل يصل إلى إثارة العواطف ولعله كان في هذا الرأي سابقاً على أرسطو في قوله بأن للشعر التراجيدي تأثيراً في النفس وتصفيته لها من الانفعالات (Catharsis).

وتأثير الكلمة سواء في الشعر أو في الخطابة أشبه في رأى جورجياس بأثر الدواء في الحسد. إن أخذ بحكمة واعتدال كان فيه الشفاء وإن أسرف في استعماله أضر به.

<sup>(٧)</sup> W. Yaeger : Paedeia IP 27.

<sup>(٨)</sup> Arist, Analyt 1, 45, 46-cf. Gorgias on not being.



والانفعال النفس بتأثير اللغة شبيه تماماً بتأثير الحواس والاحساسات العنيفة. ومن قبيل هذه الاحساسات رؤية الجمال - فهيلينا حين أبصرت جمال "باريس" كانت لابد أن تخضع لإغراء هذا الجمال ومن ثم أقدمت على الهروب معه.

وكذلك تؤثر الفنون التشكيلية على النفس البشرية بما تقدمه للحواس من لذات جمالية. ولعل في أسطورة بجماليون المثال الذى وقع فى حب تمثاله الذى صنعه يديه لأفروديت، خير مثال لهذا التأثير عند رؤية الجمال التى يتحدث عنه جورجياس. وانتهت نظرية الوهم عند جورجياس إلى ارتباط القيم الجمالية بالشوة واللذة الحسية.

بمعنى آخر يمكن أن نطلق على هذه النظرية "نظرية الوهم فى الفن"<sup>(١٠)</sup> ويظهر بوليتارخ إلى تلك النظرية عندما يقول إن التراجيديا تعطى الأساطير والعواطف قوة خادعة كما قال جورجياس "وأن الذى يخدع أكثر عدالة ممن لا يخدع وأن الذى يخدع أشد حكمة ممن لا يخدع"<sup>(١١)</sup>.

وقد وجدت فكرة الخداع هذه عند هوميروس، فقد اتفقت الآلهة عنده أساليب الخداع وبرعت فيه، وكانت تستعمل الحيل لخداع بعضها بعضاً ولخداع البشر.

بل لقد شخص هيزود<sup>(١٢)</sup> قوة الخداع هذه فتصورها الآلهة التى لها القدرة على خلق التوهمات ذات مظهر الحقيقة وإن كانت غير حقيقية فهى عنده نصف إلهة تجمع بين الحق ومظهره وتكشف عن تناقض الوجود وعدم الوضوح واللامعقولة، تلك العناصر التى شاركت فى تكوين لذة الفن عند جورجياس.

وكان من الطبيعي أن يثور أفلاطون على هذه النظرية الحسية فى الجمال عند جورجياس كما ناز على الفن الذى قامت عليه، ذلك الفن الذى صار عند محترفيه مجرد قواعد محفوظة وصفها بأنها لا توجه الجمهور إلى الخير بل إلى اللذة<sup>(١٣)</sup>. ولما كان هذا الفن لا ينطوى على خير ولا حقيقة ولا جمال، فقد وصفه أفلاطون بأنه خيال ومحاكاة مزيفة للحقيقة واستبعده من مدينته الغاضلة، يقول موضوعاً هذا رأى فيما يتعلق بالشعر الذى يتلخص فى المحاكاة.

---

cf. M. Untersteiner, I Sophisti. Turin, 1949 pp 220 pp0-231.

cf. also. M. Schuhl, Platon et l'art de non temps. p 82-85.

<sup>(١٠)</sup> أنظر : د. عطية عامر: فنن المسرحى عند اليونان ص ٧٥.

cf. M. Schuhl, Platon et l'art de son temps p 35.

<sup>(١١)</sup> Hesiod. Theog v, 224.

<sup>(١٢)</sup> Plat, Gorgias, 46 2b-400.



ذلك لأن المحاكى لا يحاكي الحقيقة بل الظاهر منها ... وهو لا يستند في محاكاته على علم ولا حتى على ظن فيما يتعلق بعلة الجمال أو القبح أو الأشياء التي يصورها.

... وكذلك يكون شعراء التراجيدين الذين يكتبون بإثارة ذلك الجزء غير العاقل من النفس شأنهم شأن المصورين الذين لا يراعون المقاييس والنسب الصحيحة لحقيقة الأشياء<sup>(12)</sup>.

وعلى هذا النحو يمكن أن نتبع الحانب النقدي في فلسفة أفلاطون الجمالية وهو الذي كان موجهاً إلى هذه الاتجاهات الجديدة في الفن والفكر المعاصر له.

ولم يكن أفلاطون وحده هو المعبر عن الاتجاه المخالف لهذا التيار بل لقد استمد مصادره الأولى لنقد هذا التيار الجديد من فلسفة الفيشاغورين وسقراط، فأخذ عن الفيشاغورين التفسير الهندسي للجمال وأخذ عن سقراط التفسير الأخلاقي للجمال.

#### د - النظرية الفيثاغورية في الجمال :

رأى فيثاغورس الذي عاش في القرن السادس ق.م أن النظر العقلي والمران بالعلم الرياضي أسس طرق تطهير النفس، ويعتبر برنت "Burnet" قول سقراط في محاوره "فيثاغورس" أن الفلسفة هي أسس أنواع الموسيقى عبارة فيثاغورية الأصل<sup>(13)</sup>.

وارتباط التأمل الفلسفي بالتلوث الفني للموسيقى الذي تلخصه هذه العبارة يمكن أن يعد نقطة البداية لتحديد رأيه في الجمال الفني. بل لقد استطاع أن يطبق نظريته الفنية هذه على الموسيقى، وقد كان فيثاغورس يمارس الموسيقى وكان دارساً لنظرياتها ويقال إنه أحب أناشيد تليثياس "Theletas"<sup>(14)</sup> التي ألقت في مدح أبوللون وكان يفتيها على القيثارة كل صباح وكان يعتبر ممارسة الموسيقى تطهيراً للنفس ووقاية لها بل اعتبرها وسيلة من وسائل العلاج النفسي.

وانتهى فيثاغورس من تحليله للموسيقى إلى وضع تفسير عددي لأنغامها وفسر التوافق الموسيقي أو (الهارموني) بأنه يرجع إلى وجود وسط رياضي بين نوعين من النغم.

بل استطاع فيثاغورس أن يطبق نظريته في توافق الأصوات الهارموني على الأجرام السماوية نفسها.

(12) Rep X. 598, 606.

(13) J. Burnet. Greek Philols p 42.

(14) Les péans de théletas, porphys V. p 32. cf.  
J. Zafiropulo: Anaxagoras introduit p. 210.



ولعل فكرة الائتلاف - أو التوافق فكرة مترتبة على نظرية الفيثاغوريين في الأضداد، فقد كانت الفيثاغورية فلسفة تفرق في الوجود بين مستويين: مستوى الوجود المعقول ومستوى الوجود المحسوس، كما تقول بشائية النفس والجسم، ووضعت مقابلات عشر ميزت فيها بين الأطراف المتقابلة بحيث كان التقابل يكشف دائماً عن تمييز أحد الطرفين على الآخر، فقابلت مثلاً بين المحدود واللامحدود والواحد والكثير والذكر والأنثى والخير والشر والنور والظلام ... إلخ.<sup>(15)</sup>

وكان صراع الأضداد عند فيثاغورس يهدف في النهاية إلى حدوث وحدة أو ائتلاف مرده وجود وسط رياضي بين النقيضين واعتمد فيثاغورس في البرهنة على هذه النظرية بدراسته لأوتار القيثارة وما يرتبط بها من أنغام<sup>(16)</sup>. وقد كان لهذه النظرية الفيثاغورية ما يؤيدها في الواقع الاجتماعي لمدينته الأصلية ساموس التي هجرها فيثاغورس إلى كروتون بعد ذلك حيث تطاحت الأوليمبارشية الزراعية والمعدنين من الزراع والذين استرققتهم الديون، وكانت الديمقراطية المعتدلة تقوم في بادئ الأمر بلور الوساطة التي تنهى هذا الصراع وتفرض نوعاً من التوازن والائتلاف في الحياة الاجتماعية على نحو ما يرى جورج تومسون<sup>(17)</sup>.

وفكرة الائتلاف الأضداد وما تفترضه من وجود وسط رياضي يمكن أن تفسر بمعنى آخر عند الفلاسفة الطبيعيين وهو البحث عن الوحدة المفسرة للكثرة.

غير أن الفلسفة الفيثاغورية استطاعت أن تصوغ هذه الأفكار الفلسفية في صيغة رياضية فتقدم الأول مرة معياراً صورياً للحمال. وقد تأثر بهذا المعيار الجمالي كثير من فناني أثينا في مطلع القرن الخامس وعلى رأسهم شاعر التراجيديا الأول (أسخيلوس) الذي كاد على حد رواية هيشرون متأثراً بالفيثاغورية وأطلع عليها من رحلاته المتكررة إلى صقلية<sup>(18)</sup> وقد ألف اسخيلوس أول مسرحياته في أثناء حياة فيثاغورس وتضمنت مسرحياته سواء فيما انطلوت عليه من صورة أو مضمون على فكرة اندماج الأضداد في الوسط بل اعتبر تقدم الإنسان وترقيه ليس سوى نتيجة لاجتيازه مراحل متناقضة من البربرية والمدنية، وأعتقد أن الإنسان قد بلغ ذروة تقدمه في الفترات التي عاش هو فيها، فترة أثينا الديمقراطية العادلة.

<sup>(15)</sup> Arist., Met., A, 5. 985 a 15 cf. g. Thomson, The Fiter Philosophers, Vol. Iip 201. cf. J E Raven pythagoreans and Eeatics. 1948.

<sup>(16)</sup> Philolaus. B 10. Diels. cf. G. Thomson. Ibid p 265.

<sup>(17)</sup> G Thomson Aeschulus and Athens. 1950 p 245.

<sup>(18)</sup> Ibid, pp 254-291.



وقد طبق استيولوس هذا المعيار الجمالي الفيثاغوري على تراجمدياته الثلاثية Trilogy المعروفة باسم الاورستية Oresteia التي يختتمها بحل وسط يتفق عليه طرفي الصراع.

فالتصراع في هذه التراجيدية يقوم بين اليرينيات erinyes حاميات النظام الأموى . Matriarcat والمدافعات عن المجتمع القبلي القديم الذى يهب حق القصاص للقبيلة كلها، وبين الاله أبوللون Apollo حامى الارستقراطية الزراعية ونظام الأسرة الأبوية Patriocat الذى يهب حق القصاص وعقاب المخرج على القانون إلى الأب.

ولكن الإلادة أثينا رمز الاعتدال والتي تتخذ دائماً أوسط الحلول وهى حانية الديمقراطية تسرع إلى حسم النزاع فتحدد لكل من المتصارعين نصيبه فى دستور المدينة الجديدة، هذا الدستور الذى باركته (الإلهة)، ووكلت الحكم تبعاً له إلى محكمة منظمة من الشيوخ، the Court of the areopagus ثم وقفت تحميه وتدافع عنه فى مسرحية الاومنيديس Eumenides بقولها:

"وعلى المواطنين ألا يتهاونوا فى المحافظة على قوانينهم إذ لو اتسعت النسياع بالطين فلن يستطيع أحد أن يرتوى بالماء القراح".

وإني لأنصح مواطني أن يتمسكوا بالاعتدال فلا ينساقوا وراء حكم الطغيان ولاحكم الفوضى. <sup>(١٩)</sup>

وكذلك يتضح مما سبق أن اكتشاف الفلاسفة للنظام فى الكون الطبيعي وإدخال الفيثاغورين أنكار الائتلاف والوسط الرياضى والوحدة التى تندمج فيها عناصر الكثرة كانت المادة التى صاغوا منها معيارهم الهندسى الجمالى.

ولم يكن هذا المعيار الهندسى الفيثاغورى لينقصه التطبيق الواقعى فى الحضارة اليونانية إبان عصرها الكلاسيكى وقبل أن تعرض لهزات الصراع العنيف الذى دار بين الأحزاب المختلفة، فقد استطاعت أثينا فى فترة تمتعها بحكم بركليز وعصره الذهبى أن تقدم أمثلة فنية تعكس التوازن الهندسى والاعتدال والتناسب. بل إن دستورهما المعتدل الذى وضع بنزوره الأولى صولون ودعمه بركليز قد عبر عن معانى الاعتدال والوسط إن قورن بالدساتير السياسية المتطرفة فى المدن الأخرى والانهما التى تولت حمايتها كما تتمثل فى تماثيلها الرابض على تل الاكروبوليس فى معبد البارثينون

<sup>(١٩)</sup> L : s Euménides 69 cf. C. Thomson, Ibid p 285.



يسم عن الاعتدال والتعاسب والاعتلاف ولا يعمل إلى أى طرف أو خروج عن الحد الوسط، والطراز المعماري الذى شيدت على أساسه معابدها يجمع فى اعتدال بين الطرز الأيونية والكورنثية المتطرفة فى التزييق، والطرز المدورة ذات البساطة المسرفة.

وفن النحت عند فيديس وبوليكليتوس وميرون لا يخرج عند تصويره للإنسان على هذه النسب والقواعد التى يفترضها هذا المعيار الرياضى الهندسى للجسم عند فيثاغورس.

#### هـ - الجمال وصلته بالخير عند سقراط

أما عن أثر سقراط فى النظرية الجمالية الأفلاطونية فينسى أن نذكر أن سقراط نفسه كان ثمرة من ثمار الحضارة الأثينية التى بلغت أوجها فى القرن الخامس فقد تشبع سقراط بالنهضة الفكرية والجدل العقلى الذى انتشر إبان هذا العصر وبوجه خاص فى مجتمعات السفسطائيين فلا عجب أن وثق فى العقل واعتبره جوهر النفس البشرية ولم يدعّر وسعاً فى البحث والتنقيب عنه، يجلو صداه ويختبر معدنه. وأثر عنه قوله إنه اصطنع مهنة أمه، التوليد، غير أنه توليد لا يخرج إلى الوجود أجساد البشر ولكن عقولهم الكامنة فى نفوسهم<sup>(٢٠)</sup>.

وقد كان من أثر ذلك أن عده أرسطوفان من يسن السوفسطائيين كما يتضح فى مسرحية المسحب. ولم يكن سقراط أو أرسطوفان من أنصار النزعات الجديدة فى الفن، فقد مال أرسطوفان إلى تفضيل فن اسخيلوس المسرحى على فن يوريليس الذى يمثل التراجيديات الإنسانية الجديدة فى مقابل التراجيديات التقليدية المحفوظة عند اسخيلوس وسوفوكليس.

ويتضح من نقده ليوريليس وسعريته منه فى بعض كوميدياته خاصة السلام والطفاد<sup>(٢١)</sup>

ومن جهة أخرى أعجب سقراط بتتاج هذا العقل فى فن أثينا الذى بهرت به العالَم القديم، واجتذبه الفن إلى أشهر فناني عصره فانضم إليهم واعتبر نفسه فناً مثلهم وجعل يحاورهم متبعاً فى نفوسهم آثار هذا العقل باحثاً عن طبيعة هذا الفن ومعايير الحكم عليه والأسس التى يمكن تقييمه على أساسها.

---

<sup>(20)</sup> Plat. theet.

<sup>(21)</sup> انظر عطية عامر: النقد المسرحى عند اليونان من ص ٤٢ إلى ص ٦٧.



١ - غير أن الأرجح أنه عرج من بحثه هذا في أغلب الأحيان غير مقتنع . فالشعراء لا يقولون ما يقولون والمثاليون والرسامون يكتبون بحمال المظهر ولا ينصمون إلى بحث الجمال الباطني<sup>(٢٢)</sup> في إنتاجهم، وفنفس العصر لم يعد يهمهم التعبير عن إنتاج العجز بقدر اهتمامهم ببحث اللذة في جمهور المتلوقين<sup>(٢٣)</sup>.

ويوضح أفلاطون في محاوراة إيون موقف سقراط العقلي المتشدد من الفن الذي يعتمد على الوهم والخيال والتأثير في الجمهور . فيذهب في هذه المحاوراة إلى القول بأن إيون الراوية ولا يعقل شيئاً مما يرويه من شعر فهو كالمسحور أو المتلوم تنوياً مغناطيسياً.

لذلك كان من الطبيعي أن يشتد سقراط في معارضة كل هذه الاتجاهات وما ارتبط بها من نظرية جديدة في الفن تجعله غاية لذاته لا وسيلة لتحقيق غاية أخرى غير ذاته ولم يكف سقراط بالمعارضة والنقد، بل استطاع أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية في الفن تذهب إلى العكس من النظرية السابقة إذ ترى أن الفن سواء ما كان منه فناً جميلاً أو فناً صناعياً له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية، ويعنى أدق الحياة الأخلاقية.

أما الجمال فهو جمال هادف<sup>(٢٤)</sup> (Kalos Pros tis) إذ أن الجمال هو ما يحقق النفع أو الفائدة أو الغاية الأخلاقية العليا. يروى أكسينوفون في مذكراته عن سقراط أنه في حوار مع أوتيديموس قال:

".... أو يصح أن نصف شيئاً ما بالجمال ما لم يكن جميلاً بالنسبة لغاية ما؟

— لا بالطبع.

— فما هو نافع لفرض معين فاستعماله جميل لهذا الغرض.

— بلى.

— وهل يصح أن يكون الجمال جميلاً بالنسبة لشيء آخر غير الموضوع الذي يتعلق به؟

— إنه لن يكون جميلاً بالنسبة لأي غرض آخر.

---

(22) Xenophon. Memorabilia III 19.

(23) Plat Gorg. 462.

(24) R. Bayer: Traité et Est tiae, Paris 1954, p 25.



وإذن فما هو نافع لشي ما هو بالتالي جميل بالنسبة إليه.

— هذا هو ما يبدو لي<sup>(٢٥)</sup>.

وعندما يحاور سقراط كريتوبولوس فى محاوراة المأدبة لكسينوفون ويسأله: هل يقتصر الجمال على الإنسان؟ يجبه بأنه لا يوجد فى الإنسان كما يوجد أيضاً فى الحيوان والجساد، فيسأله وما الصفة المشتركة بين كل ما نصفه بالجمال فيجيبه: بأنها جميعاً قد صنعت على النحو الذى تحقق به الفرض من وجودها. وعندئذ يسأل سقراط كريتوبولوس :

— أو تعلم ما فائدة الأعين؟

أن تبصر.

— ومن أجل ذلك كانت عيناي أجمل من عينيك.

— وما السبب؟

— إن عينيك تبصران فى اتجاه واحد مستقيم.

بل إنهما تريان فى كل الاتجاهات، لأنها جاحظة، وقد خلقت فى موضع بارز من وجهي.

— وعلى ذلك فيفضل عقرب الماء Grab — كل الحيوانات فى جمال الأعين.

— نعم لأن عيني أحدهما بصراً وفى موضع أفضل من أعين باقى الحيوانات.

— ولكن هذا ما تقوله عن الأعين، فهل ستحاول إقناعي بأن أنفك أيضاً أجمل من أنفي؟

— لا محل للشك فى هذا، فما دام الله قد خلق الأنف للشم وأنفى الأنف للشم وذو الثقلين

الواسعين قد اتجهت إلى أعلى، فهو أقدر على التقاط كل الروائح وأفضل من أنفك المائل إلى أسفل.

— عجباً . أو يكون الأنف القصير الأنفوس أجمل من غيره؟

— نعم، بكل تأكيد، لأنه بهذا الشكل لن يضير النظر فى حين أن أنفك المرتفع (الأنفى)

سوف يضايق إبصارك.<sup>(٢٦)</sup>

---

<sup>(25)</sup> Xenophon: Memorabilia IV 6-9.

<sup>(26)</sup> Xenophon. Banquet V.



وتلك الأملنة التي نجدها عند كسينوفون تعد تعبيراً صادقاً لفلسفة سقراط في الفن. أما المحاورات الأفلاطونية فعلى الرغم من صعوبة التحقق فيها من آراء سقراط لامتراجها بالفلسفة الأفلاطونية إلا أنه في الإمكان أن نستدل من خلال السطور على ما يفسر هذا التصور السقراطي الذي يكرس الجمال لخدمة الغاية الأخلاقية. ففي المحاورات السقراطية المبكرة وضع أفلاطون هذا الرأي السقراطي في محاوره هيبيلس الكبير التي لم ينته فيها إلى تعريف نهائي للجمال وإن عرف فيها جملة من الآراء المعروفة في عصره.

فسقراط في بداية المحاوره يحيل إلى تقييم فن هيبيلس على أسس قدرته على إصلاح النفوس وتحقيق الفضيلة للمواطنين<sup>(27)</sup>. وحين يقدم سقراط تعريفه للجمال بأنه النافع، يحدده بأنه ما ينفع في تحقيق المفيد المحقق للخير ما<sup>(28)</sup>.

غير أن أفلاطون يضطر سقراط إلى ترك هذا التعريف لأنه ينتهي إلى تفسير الخير بأنه سبب وعلة في إنتاج الجمال مما يتعارض مع ضرورة التوحيد بينهما.

ومن المحاورات السقراطية أيضاً محاوره أقليدس التي يرد ذكر الجمال فيها عند مناقشة طبيعة العدل، فيفسر الجمال هنا على أنه صفة للأفعال التي تتسم بالخير والعدل، فالشجاعة التي تلهم الجنود بالتضحية في الحرب تعد فعلاً جميلاً. ذلك لأن طبيعة الجمال والخير واحدة عند سقراط.

وعندما يسأل سقراط ألتيبادس في هذه المحاوره بأى ثمن يتخلى عن شجاعته، يجب أن يفضل الموت على الحياة مع الجحش. وفي هذا الشعور السامي النبيل يتحقق الجمال والخير معاً. ومن ثم فالعدل نافع وخير وجميل في وقت واحد<sup>(29)</sup>.

أما محاوره عمارميس وهي أيضاً من المحاورات السقراطية التي تحاول تعريف "الحكمة" ولاتنتهي إلى حل، فيقترب تعريف الجمال فيها من الخير. بل يتأكد التفسير السقراطي للجمال حين يسعى سقراط إلى البحث عن الجمال الباطني في نفس عمارميس ذلك الفتى الذي بهر جماله كل الحاضرين.

---

(27) Plat. Hippias. Majeir., 283-284.

(28) Ibid 297 a.

(29) Plat., Alcib. 114-116.



غير أن سقراط لا يأبه بالجمال الحسى الذى يتخفى به فنانو عصره وشعراؤه قدر اهتمامه بجمال النفس والخلق الفاضل. فتجده يتسائل باحثاً عن الجمال:

"أيمكن ألا ينطوى هذا الجمال الساحر على نفس تتأمله جمالاً وعيراً؟ ...." (٢٠).

وعلى أساس هذا الموقف الأخلاقى ، اهتم سقراط بالجمال الباطنى: نعى جمال النفس الفاضلة. وقد اتفق فى النص على ذلك كل من كسينوفون وأفلاطون، أما رواية أكسينوفون بهذا الصدد فقد وردت بمذكراته حيث يذكر حديث سقراط مع الرسام براسيوس Parasius والمثال Cleito كليتون، وفى هذا الحديث يصير سقراط على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير عن أحوال النفس على الوجه والعينين فى موضوعات الرسم والتحت، ويوجه الفنان إلى اختيار الملامح والتعبيرات الإنسانية الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال الخلقي إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية (٢١).

وعندما يتعرض سقراط لنظرية الحب يتعذر نفس رأى الذى اتخذه بالنسبة للجمال.

فى مادبة كسينوفون يشيد سقراط بالحب المثالى الذى تلهمه فيبوس السماوية لا فيبوس الأرضية. فحب الجسد الذى يقوم على الجمال الحسى الجسمانى لا خير فيه لا للمحب ولا للمحبيب. يقول سقراط مؤكداً هذا الرأى: إن أساطير الآلهة قد محدث أيضاً هذا الحب الروحانى فالإله زيوس لم ينعم بالعلود على من أحبه حباً جسمانياً فى حين أنه قد رفع الأبطال الذين أحبه حباً روحانياً إلى مرتبة العلود. ومن هؤلاء هرقل وكاستور وبوللو كس "Castor" "Hercules" Pollux لأنه أحب سمو نفوسهم وجمالها (٢٢).

ولا تختلف رواية أفلاطون فى هذا الرأى كثيراً عن أكسينوفون وهنا ما تركله نظريتنا الجمال فى المادبة وفابيدروس.

---

(20) Plat. Charm. 154 d-c.

(21) Xenophon. Banquet. VIII.

(22) Xenophon. Banquet. VIII.



فالمأدبة تصور سقراط نفسه نموذجاً للجمال الروحاني الذي كان ينشده فهو على مظهره الذي يشبه شكل الساتير Satyr له نفس طاهرة جميلة هي سر حب النفس له<sup>(٢٣)</sup>.

وفي خاتمة محاوره فايدروس يأخذ سقراط في تمجيد الحب الذي يصفه بأنه منحة إلهية وينفرد به. ويدعو "بان" والآلهة أن تهبه الجمال الباطني جمال النفس وصفاء الروح وسموها.

ولا شك في أن دعوة سقراط إلى تحكيم العقل في السلوك الإنساني والتمسك بأخلاقية الزهاد، قد جعله يحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات العاقلة أو الضمير الباطن في نفوس البشر.

أما معايير اللذة الجمالية التي فصلت بين الجمال وقيم الحق والغير فلم تكن في رأي سقراط سوى نوعاً من أنواع التهور الفني والانحلال الخلقي، فالمعيار الحسي المرتبط بنظرية اللذة الجمالية عند جورجياس وغيره من الفنانين والمخطباء والقواعد المدروسة التي كانوا يحفظونها عن ظهر قلب ويعلمونها للناس كانت كلها في رأي سقراط لا تكفي لإخلاق الفن الأصيل، وتفتقد العنصر الجمالي الذي تتطلب عليه أخلاقية الإنسان.

لذلك هاجم سقراط الشعراء المعاصرين له ورأى أنهم لا يعقلون ما يقولون ولا يوجهون الناس التوجيه الذي ينشده هو ممن ادعى الحكمة الإنسانية بل لقد فضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات<sup>(٢٤)</sup>.

وهو حين يتساءل عن وظيفة الفن والغاية من الجمال قد انتهى إلى أن الفن يجب أن يكرس لخدمة الأخلاق، والجمال يجب أن يؤدي إلى الخير لا إلى اللذة الحسية.

وعلى أساس هذا الموقف من سقراط، يمكننا أن نفهم سر ثورة الشعراء عليه، ثورة ظهرت في سيرة أريستوفان<sup>(٢٥)</sup> وحتى وصل إلى حد مطالبة بعضهم بمحاكمته وإعدامه على نحو ما نجده مصوراً في محاوره الدفاع لأفلاطون.

---

(٢٣) Plat. Phaedru. 276.

(٢٤) Plat, Apology-Ion.

(٢٥) Aristophanes, clouds, 1491-5.



بل لعل كتابة الشعر التي صورها أفلاطون في محاور فيدون كانت تكفيراً منه رأى ضرورته  
في آخر حياته لعداوته الشعراء وفنوتهم<sup>(36)</sup>.

وعلى العموم فقد أثر الفن المفيد ورأى الجمال فيما يخدم الحياة ففرض على الفنان ضرورة  
توجيه الناس إلى الخير كما فرض عليه الفيشاغوريون ضرورة الكشف عن الحقيقة والصدق  
في التعبير عنها.

---

<sup>(36)</sup> Plat. phedon 60-61.







## الفصل الثاني

### ١ - الفلسفة والفن عند أفلاطون

لقد كان اتجاه أفلاطون إلى الفن واضحاً كل الوضوح. فقد كان له نقده الفني الذي وجهه لفن عصره، وكانت له آراؤه الخاصة بشروط الجمال الفني كما قدم نقده على كافة فنون عصره.

وبإلى جانب ذلك يوجد أكثر من شاهد على هذه الميول الفنية لدى أفلاطون، فكتابهاته حافلة بأمثلة من الشعر اليوناني ولغته في المحاورات تعد نثراً يفوق الشعر جمالاً، بل هو نفسه يقرر في محاورة الجمهورية بأنه قد شغف منذ صباه بالشعر وبأنه قد وقع تحت تأثير سحر هوميروس<sup>(١)</sup>.

ومما يذكر في سيرته أنه قد أحرق كل ما قد كتبه من شعر عند بدء اتصاله بسقراط<sup>(٢)</sup> .. فهل كان المسلول عن ذلك هو روح الفلسفة السقراطية التي حاربت الحساسية الفنية باسم العقل والأخلاق؟.

يبدو أن في هذا الرأي شيئاً من الحقيقة، فهذه الرواية تؤكد ما سبق أن بيناه في موقف سقراط من تشدد إزاء الفن، فليس بغريب على سقراط وهو أعظم دعاة الموقف العقلي أن يرى في فن عصره خروجاً على ما يفرضه العقل من تحفظ قد خلا منه ذلك الفن.

فالعقل عند سقراط هو الذي أملى عليه محاربة النزعة الحسية التي تطرف في التعبير عنها فانانو القرن العاشر والرابع الذين اعتمدوا في تصويرهم ونحتهم على تقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته دون الرجوع إلى القواعد القديمة، تلك القواعد التي تقيد الفن بالتزام النماذج الثابتة.

والعقل عند سقراط هو الذي دفعه أيضاً إلى محاربة الشعراء الواقعيين الذين استرسلوا في إثارة جانب العاطفة والانفعال إلى حد يضيع سيطرة العقل على الإنسان ويفقده الاتزان والتمسك بالقوانين المقدسة، تلك القوانين التي أنزلها سقراط منزلة التأليه واعتار أن يخضع بحياته في سبيلها على أن يهينها بالهرب، لأنها تمثل العقل والعدل الإلهي<sup>(٣)</sup>.

---

(١) Plat., Rep. 595 b, 607 c.

(٢) تنسب لأفلاطون بعض أشعار مكتوبة بأسلوب الديورامب والتراجيدية أنظر :

Diog Laert. III 5.

Olymp Vit. Plat 3, Field : Plato and his contemporaries p, 5.

(٣) Plat, Criton 50, 53.



أما أفلاطون تلميذ سقراط، فقد تشرب النزعة العقلية من فلسفة سقراط ومن الجو الذي أحاط به في صدر حياته الفلسفية. وقد سار أفلاطون بهذه النزعة إلى نهاية الشوط، حين أقرّد للمعقولات عالماً مفارقاً خاصاً بها. وآثر منهج الاستدلال العقلي، وأعرم بالرياضة والهندسة إلى حد دفعه إلى أن يكتب على باب أكاديميته لا يدخل الأكاديمية إلا من ألم بعلم الهندسة.

غير أنه جمع إلى هذه النزعة العقلية السقراطية اتجاهاً إلى التأمل الصوفي والإحساس الفني استلهمهما من الأسرار الدينية والأساطير القديمة<sup>(٤٥)</sup>.

فإن حارب أفلاطون عداغ الحواس في فن النحت والتصوير، وطالب بفن آخر غايته المحافظة على النسب الصحيحة والمقاييس الهندسية المثالية، وحارب تمويه الخطابة وإثارة الشعر باسم التعبير الصادق عن الحقيقة، وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير، فقد آمن من جهة أخرى بأفضلية الإلهام والهوس والحب<sup>(٤٦)</sup> على كل معرفة عقلية، ذلك لأنه رأى في هذه القوى اللاعقلية وسيلة من وسائل الاتصال بالعالم الإلهي الذي توجد به الحقيقة.

ويمكن تفسير هذا الاتجاه الصوفي في فلسفة أفلاطون بالرجوع إلى ظروف عصره.

فأفلاطون لم يكتب فلسفته في عصر ازدهار الحضارة الأثينية الذي توج العقل وحرية الرأي، وإنما نمت فلسفته وازدهرت في عصر انحلال هذه الحضارة.

فلا عجب أن رددت فلسفته صدى هذا الانحلال فحاجت أميل إلى الانصراف عن الواقع المحسوس وزهداً فيه، وأشدّ تعلقاً بعالم آخر توجد فيه أحلامه وفيه يتحقق الحق والخير والجمال.

وقد ارتبط هذا الاتجاه الصوفي عند افلاطون بنزعة لا عقلية تنتهي إلى نظرية في المعرفة الميتافيزيقية تلجأ إلى الحس أو الرؤية المباشرة التي تختلف عن الاستدلال العقلي أو الإدراك الحسي<sup>(٤٧)</sup>.

---

<sup>(٤٥)</sup> تأثر افلاطون بالنحلة الأورفية تأثراً كبيراً خاصة عن طريق الفلسفة الفيثاغورية التي أطلع عليها عند زيارته المتكررة لإيطاليا وصقلية.

<sup>(٤٦)</sup> Plat. Phaedros 245 a 246 d.

<sup>(٤٧)</sup> انظر مقدمتنا لترجمة محاورة فايدروس، دار المعارف، سنة ١٩٦٩.



وقد كانت هذه النزعة اللاعقلية وراء نظريته في المعرفة وفي الفن على السواء ذلك لأنه يطالب الفنان والفيلسوف بشرط أساسي وهو "معاينة" الجمال.

وفي محاوره فايدروس بالذات يتأكد لنا اتصال الفن بالفلسفة وارتباط الجمال بعالم الحقيقة العقلية المثالية. ففي هذه المحاورة تكاد النزعة العقلية السقراطية تختفى لتفسح المجال لذلك الجانب الوجداني في فلسفة أفلاطون.

فلو رجعنا إلى أثينا في القرن الخامس عصر التنوير وسقراط لوجدنا أن الحديث عن أي حماسة أو إلهام لا يصدر عن العقل كان يمكن أن يشير نقد فلاسفة هذا القرن<sup>(٧)</sup>.

ولكن أفلاطون حين عاش تحارب القرن الرابع ق.م كانت فلسفته في الواقع قد تحررت من إطار الفلسفة السقراطية العقلية، وكانت حماسته الصوفية وإحساسه التي قد انطلق وتفاعل وعقلية الرياضي ومنطقه اللطيق كان يعيش تحربة قرن آخر سادته روح مخالفة لروح القرن الخامس ق.م.

يقول في محاوره فايدروس على لسان سقراط، إن النفس تعتبر الهوس، "Mania" شراً ولكنهم محطون لأن أعظم النعم تأتيها نحن البشر عن طريق الهوس<sup>(٨)</sup> غير أنه يشترط أن يكون هذا الهوس هدية لنا من عند الآلهة وبالتالي منبعاً عن الحقيقة.

ولم يكن هذا الأمر ليعنى على القدماء الذين كانوا يعتبرون الهوس الذي يأتي البشر من عند الآلهة أسماً من كل اتزان أو مهارة عقلية أو حكمة بشرية.

وكذلك فمن ظن أنه يستطيع أن يتقن الشعر بغير إلهام مستمد من ربات الفن، أو أن المهارة العقلية كافية لتكوين الشاعر فهو خاطئ؛ لأن شعر الملهمين أعظم من شعر المتملقين<sup>(٩)</sup>.

وعلى ذلك فالهوس الذي يحدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللائي يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

<sup>(٧)</sup> I.A.S. Festugière: Conte,plation et vie. conteemplative selon platon.

- cf. personal Religion among the Greeks, p. 44-45.

- cf. Dodds. The Greeks and the Irrational p. 209.

- cf Symp. 212 A., Rep. b, Lettres VII 34 c.

<sup>(٨)</sup> Plat. Phaedr. 244 a.

<sup>(٩)</sup> Ibid 245 d.



وعلى ذلك فالهوس الذى حدث للشعراء الملهمين، مصدره ربات الشعر اللاتى يلهمن البشر بالحقيقة فينطلق معبراً عنها بفن يرتبط فيه الجمال بالحقيقة.

واشترط أفلاطون هذا الاتصال الإلهى الذى يكشف للشاعر عن الحقيقة يؤكد تأثر أفلاطون بالتراث القديم السابق على عصر التنوير فى أثينا، فالفن الذى ابتعد عن التقيد بالدين وأصبح غاية التعبير عن الواقع المحسوس والحياة اليومية قد حدد أيضاً مهمة الفنان فى القدرة على دقة التصوير وإثارة الانفعال واللذة الحسية فى المشاهد. والتذوق وأبعد الشاعر عما كان يقوم به فى الصور القديمة من وظيفة تعليمية وسياسية كبرى.

فقد كان الشعر يعد هبة من الآلهة وكان المفروض أن كل ما ينطق به الشاعر من كلام متضمن للحقيقة التى اطلمت عليها الآلهة فاستلمتها إليه لينقلها إلى البشر.

ونجد أصول هذه النظرية فى شعر هوميروس، إذ يروى فى الاوديسية أن ربات الشعر قد سلبت ديمودوكس Demodocus بصره ووهيته موهبة الشعر لأنها أحبت.

ورواية ديمودوكس لقصة طراودة فى الاوديسية تعتبر فى التراث القديم رواية صادقة، لأن مصدر كلامه هو الآلهة التى عاينت الحقيقة . وفى الإلياذة يطلب الشاعر من آلهة الشعر أن تعلمه الحقيقة لأن علمه بها مأخوذ بالسماع أما ما تعلمه إياه آلهة الشعر، فهو يقين لأنها شاهدت الحقيقة مشاهدة عيان<sup>(١٠)</sup>.

وكذلك كان الحديث عن الماضى الذى يتحدث عنه الشاعر يحتاج لمصدر إلهى يطلع على الحقيقة، كما كان الحديث عن المستقبل عن طريق التنبؤ بالغيب يحتاج أيضاً إلى مصدر إلهى يطلع العراف بها، ولم يكن الشاعر والعراف فى العصور القديمة يفترقان عن بعضهما.

وقد رجع أفلاطون إلى هذا المصدر الإلهى أيضاً عندما حاول تفسير الحب فالحب هو دافع محرك للفيلسوف نحو الحق كما هو محرك ودافع للفنان نحو الجمال<sup>(١١)</sup>.

<sup>(١٠)</sup> كذلك اتبع دارمونتس هذا الأسلوب لشاعرى فى قصيدته التى أرحمها إلى أنها هبة من عند الآلهة.

III 63, II, 484 ff.

<sup>(١١)</sup> Phêdr, 249 e.



## ( ب ) الحب والجمال في الفلسفة عند أفلاطون :

يعد أفلاطون من أعظم من استطاع التعبير عن موقف الإنسان حين يجد نفسه ممزقاً بين وجوده الأرضي في عالم الصيرورة والتغير وبين تطلعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثل له فيه الجمال والكمال والحلود.

وقد تمثلت هذه الرغبة العارمة التي تمتلك الإنسان في الخلاص من عالم الصيرورة والتغير إلى عالم الوجود فيما سماه أفلاطون بالحب الذي يتحه إلى الجمال كما صوره في محاورته المأدبة. ثم مال في محاوراته العديدة إلى نظرية وضع فيها كيف يمكن للفنان أن يكشف عن هذا الجمال من خلال أعماله. وقد استطاع الفيلسوف السكندري أفلوطين أن يؤكد هذه المعاني فيما كتبه بعد ذلك في التاسوعات.

والفيلسوف الأفلاطوني لا يستمد عقيدته من ملكته العقلية وحدها وإنما من عاطفة ووجدان وإلهام إلهي<sup>(12)</sup> لا ينعم بها سوى الصفوة المختارة من الفلاسفة الذين تدرجوا في مراتب الحب. ولقد ذكر أفلاطون الحب في كثير من المحاورات، وصور سقراط في صورة المحب المثالي الذي ينأى عما كان يشوب الحب في بلاده من رذائل مصدرها شيوخ الجنسية المثلية Homosexuality، ولكن سقراط كان يجب في الفتية نفوسهم ويتسامى بحبه لهم فينشد بهذا الحب تحقيق الخير والفضيلة ويوجه من أحبهم إلى المعرفة الفلسفية<sup>(13)</sup>.

ولم يكن أفلاطون الذي يعد أبرع من صور حقيقة هذا النوع من الحب معتزلاً له وإنما كان داعية ومفسراً لنظام قد أخذت به المدن اليونانية بل شجعت كاسلوب للحياة الراقية ونوع من التربية والتعليم لا يقل في الأهمية عن تعلم الرياضة والفلسفة.

فقد اعترفت إسبرطة بهذا النظام فكان لكل غلام صديق يكبره ويذره ويعد مسئولاً عن كل تصرفاته، وكذلك وجد هذا النظام في كريت.

ولعل أروع مثل يوضح أهمية هذا النظام من وجهة النظر السياسية والحربية ما يروى عن الفرقة الطيبية "the theban Band" المكونة من أفراد يرتبط كل منهم بعلاقة الحب وكانوا

<sup>(12)</sup> Pl Paedr. 240 e.

<sup>(13)</sup> Alcib 132 d, Charm. 145 b. Lysis 205 a, Symp. Phaedr. 235, cf Licht, sexual life in Aneient Greece, London 1932.



يحاربون جميعاً جنباً إلى جنب ويضربون أمثلة في الشجاعة ويحززون النصر وراء النصر ولم يهزموا أبداً حتى موقعة غيرونيا "Chaeronea". وعندما استعرض فيليب قتلى المعركة ورأى الثلاثمائة قد قتلوا جميعاً وعلم أنهم أفراد فرقة المحيين قال عبارته المشهورة. لعن الله من ظن أن في إمكان هؤلاء عمل أى شئ مشين<sup>(14)</sup>.

وقصص اليونان وتاريخهم حافلة بأمثلة موضحة لهذا الحب، بين أنخيل وبتروكليس، وبيلاذ وأورست، ومارموديوس، وأريستوجينوس، وصولون، وبريسترانوس، وسقراط والقيياص.

وجميعهم من أعظم مشاهير اليونان الذين خلّد التاريخ أسماعهم ذلك لأن هذه العاطفة كانت موجهة لأهداف عليا يشترك المحبون في تحقيقها بالعمل والجهد، ومن ثم فقد عبد اليونان هذا النوع من الحب بين الرجال دافعاً لملو الهمة والسمو الروحي والبرورة والجمال الرمانسى Romance التي غالباً ما كان يخلو منها الحب بين الرجل والمرأة في ذلك الزمان، لذلك عبده أفلاطون نقطة البدء في التربية العقلية والعقلية لمواطني المدينة المثلى<sup>(15)</sup>. ولعل دفاعه عنه كان سمة من سمات العصر الذي زاد فيه الإقبال على الملذات الحسية.

لكن أفلاطون لم يفسر طبيعة الحب ويشرح غيظته العرفانية وأثره في سيكلوجية الفيلسوف والفنان كما فسرها في محاورتي المأدبة وفائديوس.

وقد شرح أفلاطون حقيقة هذا الحب على لسان سقراط الذي يروى حديث ديوثيما كاهنة ماتينابا<sup>(16)</sup> في محاوره المأدبة وأهم ما يتصف به الحب عند أفلاطون هو أنه محب للحكمة، فهو ليس حكيماً ولا جاهلاً، فالآلهة والحكماء لا يحبون الحكمة لأنها ملك أيديهم، والجهلة لا يحبونها كذلك لأنهم جاهلون بها ويظنون بأنفسهم الحكمة، ولكن الأيروس إله الحب وسط بين الفريقين لأنه محب للحكمة.

غير أن للحب جنوراً في نفس المحب وهو مرتبط بشخصيته، لذلك لا يسمو الحب دائماً إلى الحكمة، بل كثيراً ما يظل متعلقاً بالعالم المحسوس لذلك يضع له أفلاطون مستويات يفسرها

---

<sup>(14)</sup> Plutarch Pelopidas ch 18.

<sup>(15)</sup> G Lewes Dickinson, The Greek view of life. life. 183. 201.

<sup>(16)</sup> Symp. 20. 1



ديالكيك<sup>(١٧)</sup> المأدبة الصاعد، الذى يبدأ من الجمال الجزئى المتمثل فى شخص معين ثم يصعد إلى الجمال الكلى الذى تشارك فيه كل الأمثلة العزئية - إذ يرتقى الحب فيتعلق بالنفوس الجميلة وما تتحلى به من أخلاق ثم يصعد الحب إلى جمال العلوم فيرتقى إلى مستوى الجمال المعقول فيتدرج فيه حتى يصل إلى الجمال فى ذاته فيحظى المحب بالرؤية التى تتوج هذه الأنواع كلها ولا يحظى بهذه الرؤية إلا من كان فيلسوفاً حقيقياً محباً للجمال<sup>(١٨)</sup>.

كذلك يسوق أفلاطون مثل هذه التفرقة بين أنواع الحب فى حديث بوزانيس فقرة نوعين للحب عند بوزانيس<sup>(١٩)</sup>، حب ينتسب إلى أفروديت الأرضية إينة زيوس وديونى، وهو ذلك الحب الشائع بين العامة يتجه إلى النساء والغلمان ويغنى الاستمتاع بالبدن أما النوع الآخر فهو الذى ينتسب إلى أفروديت المساوية إينة السماء التى هى من صلب الحنن المذكر وحده، فأتباعهما يتجهون إلى حب الرجال حباً فلسفياً يتجه إلى النفس فقط.

ويعود أفلاطون إلى هذه التفرقة لنوعى الحب فى محاورة فايدروس أيضاً فيذكر أن هناك حباً مادياً يدعو إليه الخطيب ليزيلاس الممثل لرأى السفسطالين ولكن سقراط لا يوافق ليزيلاس على فكرته المادية الحسية فى الحب ويتراجع عن الأعد بهذا التفسير ويمتدح الحب الذى يسمو بالمحِب والمحبوب إلى أرقى درجات الرقى العقلى، فمثل هذا الحب يصفه أفلاطون فى فايدروس بأنه من أنواع الهوس الألهى الذى بعده أعظم النعم<sup>(٢٠)</sup>. ولا تحظى بهذا الحب سوى النفوس الفلاسفة التى تمت لها رؤية الحقيقة فهى فى شوق دائم إلى الاقتراب والحياة معها، لذلك كان الحب رغبة ودافعاً قوياً يصل المحب بموضوع حبه<sup>(٢١)</sup>.

ويقوم الحب بدور الوساطة بين هذه النفس ذات الرؤية التى تنشأ العودة إلى موطنها الأصلى وبين الآلهة التى تسيطر على هذا العالم، فكما تقوم ربات الفن بوظيفة الوساطة بين الآلهة والبشر والملمحين كذلك يقوم الحب بنفس هذه الوظيفة.

(١٧) Symp. 204.

(١٨) Ibid, 310.

(١٩) Ibid, 180. c.

(٢٠) Padre, 249 c.

(٢١) هذه الصفة فى الحب قد ذكرها أفلاطون على لسان أريستوفان الذى يصور الحب على أنه دافع إلى الاتحاد إذ يسوق أسطورة الكائنات المختصرة التى تسعى إلى الانضمام ببعضها مرة أخرى.



فالحب بحكم طبيعته ليس بشراً أو آلهة، وإنما هو كائن وسط بين العالدين والفنانين، وهو حتى رسول بين البشر والآلهة يصعد بالأضاحي والمعلوات إلى الآلهة ويهبط بالأوامر وأنواع الجزاء للبشر، موجود في مكان ما بين العالم الأرضي والعالم السماوي، وهو يوحى بالنبؤات ولا يمكن للآلهة الاتصال بالإنسان إلا بواسطة الحب<sup>(٢٢)</sup>.

والحب ليس جميلاً ولكنه أكثر الكائنات رغبة في الجمال، لأنه يهدف إلى العلق في الجمال<sup>(٢٣)</sup>.

ويعنى العلق في الجمال هو مشاركة الطبيعة الفنية في الخلود، وقد يتم الخلود في مستوى فيزيقي حين يتولد الكائن الفني، ولكن الخلود الحقيقي هو خلود النفس حين تتجج إنتاجاً فنياً أو فلسفياً لذلك يصف الحب بأنه خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة العلق إلى غيره يقول، متى مس الحب من كان بعيداً عن إلهام ربات الفن فإنه يحوله فناناً، فالحب خالق في كل محال فيه خلق فني.

ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة في أي فن من الفنون؟ ألم يكن وراء أبوللون عندما تميز في فنون الصيد والطب والعزف، وكان ملهماً لربات الفن أنفسهن في براعتهن في الفنون الجميلة المختلفة؟ ألم يكن وراء براعة الإله "هفاستوس" في فن الحدادة، والآلهة أثينا في فن النسيج وزئوس في سياسة الآلهة وحكم البشر؟

والحب يهدف دائماً إلى الجمال. وليس القبح أبداً غاية للحب يوم ولد الحب جماعات البشر كل النعم<sup>(٢٤)</sup>.

ورؤية الجمال التي هي غاية الحب الأفلاطوني لا تتم باستدلال عقلي كما يفعل مينون عندما يسأله سقراط عن حقيقة المربع مثلاً، لأن الجمال يلتقط دفعة واحدة مادام حاضراً في كل الموضوعات التي تشارك فيه، ومثال الجمال قد تميز عن باقي المثل بقابليته للرؤية ووضوحه للبصر<sup>(٢٥)</sup>.

<sup>(٢٢)</sup> Symp 203- Rep. 501.

<sup>(٢٣)</sup> Ibid 206-207.

<sup>(٢٤)</sup> Symp 190-197.

<sup>(٢٥)</sup> Ibid 250 d.



فبمجرد أن يلمح الجمال تتضح رؤية للنفس ويتم التذكر في لحظة سريعة تثبت في أثرها المعرفة كما ينبثق النور دفعة واحدة. ويصور أفلاطون هذه الرؤية في محاورته المأدبة حين تصيح ديوتيماتا قائلة:

"على أي نحو تظن حساسة الرجل الذي انكشف له الجمال في حقيقته الغالصة النقية غير المتمترجة بهذه الأجسام والألوان الإنسانية ذلك الذي يرى الجمال الإلهي في وحدة صورته؟".

ويصفه في محاورته فايدروس<sup>(26)</sup> بأنه الجوهر غير ذي اللون ولا الشكل الذي لا يمكن للحس أن يدركه، الجوهر الموجود بالحقيقة، ولا يكون مرئياً إلا لمعين النفس وهو موضوع العلم الحقيقي ويشغل المكان الذي يسمو على السماء Supraceleste.

وفي محاورته فايدروس يصور أفلاطون ذلك الجهد الذي تبذله النفس لكي تحصل على هذه الرؤية المتعلقة بالجمال ويضمنها أسطورة<sup>(27)</sup> تروي رحلة النفوس في السماء وقبل سقوطها على الأرض.

ففي هذه الأسطورة تحاول الارتفاع إلى عالم المثل الذي يعلو على السماء، غير أنها في هذه الحركة تجد صعوبة كبرى حين تزامم وتتسابق من أجل هذه الرؤية، وقد يحدث أن تعجز بعض النفوس لعدم تألف أجزائها فتفقد ريشها ويثقل وزنها فتسقط على الأرض.

أما النفس التي تتمكن من الرؤية الصحيحة فتظل تتم بصحبة الآلهة، أو قد تسقط لتحييا في إنسان صديق للمعرفة محب للجمال.

ولما كان أفلاطون قد خص مثال الجمال بالوضوح في محاورته فايدروس لذلك فقد كان الجمال أحب الأشياء إلى الإنسان، ومتى صادف الفيلسوف على الأرض محاكاة لهذا الجمال أو جسماً حسن التكوين تتناهه رغبة ويملؤه شعور غامض يدفعه إلى أن يوجه بصره في اتجاه موضوع الجمال فيقدسه تقديس إله، وقد يحدث له أثناء إبصاره تغير نتيجة للرغبة التي تتناهه فيكسوه العرق والحرارة لأنه بمجرد أن يتلقى فيض الجمال عن طريق عينيه يندفأ فيؤثر الدفء في نفسه فينشط نمو الريش الذي يغلّفها فتلين منافذه لأن الحرارة تصهر ما كان صلباً بمنع الريش من

---

<sup>(26)</sup> Phedr.

<sup>(27)</sup> Ibid 252.



البروغ، ويحدث نتيجة لهذا أن تقوى الأجنحة<sup>(28)</sup> التي يمكن للنفس بواسطتها أن تحلق وتعود مرة أخرى إلى العالم الذي كانت تعيش فيه قبل سقوطها ذلك العالم الذي لا تنفك تصبو إلى العودة إليه لتكون في صحبة الآلهة الخالدة والذي تسعد فيه بالتأمل الدائم لمثل الحق والخير والجمال<sup>(29)</sup>.

وخلاصة القول هو أن الحب يقوم عند أفلاطون بمهمة أساسية بالنسبة لنظرية المعرفة وتحديد الحقيقة التي يصبو الحب إلى الاتصال بها بصفة الجمال ولا يختلف ديالكتيك المعرفة فلسفية عن ديالكتيك الحب الصاعد إلى مثال الجمال.

ويكفي لتبين ذلك أن ننظر إلى المحاوراة الأفلاطونية بوصفها إنتاجاً فنياً.

### (ج) المحاوراة الأفلاطونية

من الواضح أن أفلاطون لم يكتب المحاورات بقصد تعليم الفلسفة ذلك لأن الفلسفة عنده لم تكن وتعلم بطريق نقل المعرفة عن طريق اللغة، فاللغة المحسوسة لا يمكن أن تتضمن الفكر المعقول، وإنما اللغة رمز يثير الفكر ويوقظ الموهبة<sup>(30)</sup>.

يقول في محاورة ثياتيتوس، "إننا لا نبحث في الاسم بل في الموضوع السلي الموجود وراءه"<sup>(31)</sup>. ويقول في محاورة السفسطائي إذا أمكنك ألا تتصلق بالكلمات فسوف تكون موفور الحظ بالمعرفة في أيامك المقبلة<sup>(32)</sup>. فقير الفلاسفة من عامة الناس يتقنون الكلام لأنهم يتعلقون دائماً بالمظهر أما الفيلسوف فكثيراً ما يجد صعوبة عندما يحاول أن يترجم أفكاره في عبارات اللغة، ومن هنا كانت المحاوراة الأفلاطونية والتصوير بالأمثلة والأساطير هي أنجح الوسائل للتعبير عن الحقيقة لأنها توحى بالحقيقة ولكنها لا تدعي استيعابها وهو لا يعاطب بها إلا الصغرة التي يمكنها أن تفهم حديثه وتفسر رموزه، وكذلك يعود أفلاطون إلى منهج الفكر الميتافيزيقي الذي يوحى

<sup>(28)</sup> Phedr. 252.

<sup>(29)</sup> كان لهذه الصور الرمزية وهذا الأسلوب الأدبي في وصف حقيقة النفس وشوقها إلى العودة إلى العالم الآخر تأثير كبير في بعض اتجاهات صوفية ومفكرى الإسلام خاصة ابن سينا في قصيدته السينية وأولها هبطت إليك من المحل الأرفع ورفاء ذات تقدر وتمنع وهي ثلثي سفرت ولم تتبرقع محبوبة من مقلدة كل عارف

<sup>(30)</sup> Phaedt. 275 e. Lettres VII.

<sup>(31)</sup> Thecr. 177 e.

<sup>(32)</sup> Sohpiet 261 e. R. Schaerer, la auestion platonicienne. p. 18.



بالمعاني الكبيرة في رموز ذلك المنهج الذي اختاره هرقليطس من قبل حين قال: إن الإله صاحب المعجزة في دلفي لا يتكلم ولا يخفي مراميه لكنه يرمز.

وكذلك اختار أفلاطون أسلوب المحاوراة لا لينقل المعرفة إلى القارئ نقلاً آلياً ولا ليشرح فلسفته لأى قارئ، ولكن لكي يوقظ فيه تلك القوة التي يستطيع بها من أوتى موهبة التفكير أن يسير في طريقه، وهذا الإيقاظ هو الوظيفة الأساسية لكل فن جميل عند أفلاطون، وهو الذهشة التي تحدثها الفلسفة لمن استيقظ من سباته الدخماطيقى وتتميز المحاوراة الأفلاطونية فضلاً عن ذلك بأنها لا تهدف إلى تقديم حل نهائى للمشكلة الأساسية بل كثيراً ما تثير المشكلة ولا تنتهى فيها إلى نتيجة وما أكثر ما يختفى الموضوع الرئيسى فى المحاوراة تنتهى فى نهاية الأمر إلى مجرد جدل أو لعب بالفكرة عنده ليس له غاية أبعد منه، لأنه غاية فى ذاته، وفى ممارسته يحدد الانسان بصير أنواع اللغة والاحساس الجمالى.

ولقد قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً لمحاكاة فنية صادقة التعبير عن الحقيقة.

فأسلوب المحاوراة بهذا الوصف ليست كتابة تعليمية وإنما هي نوع من العمل الفنى الذى ينطوى على أرفع أنواع المحاكاة التى يتطلبها أفلاطون. فهى محاكاة للحقيقة لا تنقل ما يظهر منها لصامة الناس بل تعمل إلى لبها فتقدم كل جوانبها وتحلل كل عناصرها لكي تثير العقل إلى البحث عنها. (٢٢)

وهى فى رأى أرسطو فن لا يختلف فى جوهره عن فن الشعر، إنها نوع من المحاكاة الشعرية التى تشبه تمثيليات Mime صوفرون واكسنبارموس (٢٣).

وقد يرى البعض فى محاوراة أفلاطون ما يمكن أن يعد تراجميها مثل محاوراة فيثون وما يمكن أن يعد كوميديا مثل محاوراة المأدبة.

---

(٢٢) إذ تقرض المحاوراة جمهوراً من السامعين القارئين.

هذا السامع القارئ يمثل الطرف الثالث فى المحاوراة إلى جانب طرفى المحاوراة اللذين يقوم بينهما الحوار. وأهمية لا تقل عن أهمية طرفى الحوار لأنه يشارك المؤلف البحث عن حل المشكلة المعروضة. فموقفه بناء على ذلك ليس سلبياً بل هو موقف إيجابى يزداد كلما كانت القوة الدرامية فى المحاوراة أقوى. وعلى اسس هذه الصفة الدرامية فى المحاوراة ينتهى البعض إلى اعتبار المحاوراة عملاً فنياً. انظر

A Koyre, Introduction a la lecture de Platon Bernanos p. 26-27.

(٢٣) Arist. Poetics. 1447 b.



فهل قصد أفلاطون بكتابة المحاورات أن يضع نموذجاً للتراجيديا والكوميديا الفلسفية يعارض بها التراجيديا والكوميديا الشائعة في عصره على نحو ما ذهب في معارضته بين خطابة إيزوقراط الفلسفية وخطابة ليزيس غير الفلسفية في محاوراة فايدروس؟

الحق أنه لا يمكن البحث في المحاورات الأفلاطونية عن تراجيديا وكوميديا على أساس النهاية المحزنة أو الوصف الهزلي، وإنما كان أسس التفرقة بينهما هو أن التراجيديا تتخذ موضوعاتها من قصص الأبطال وتصور الإنسان بصورة أحسن من صورته الواقعية فهي أقرب إلى محاكاة النماذج المثالية.

أما الكوميديا فهي تصور الإنسان وأعماله بصورة أدنى من الواقع، لذلك كانت الكوميديا أكثر اتصالاً بالواقع المحسوس وأشد اهتماماً بوصف الجزئيات وملاحظة الحياة اليومية.

وعلى هذا الأسس كان من الطبيعي أن يفضل أفلاطون أسلوب التراجيديا على أسلوب الكوميديا، لأن في أسلوب الأولي رجوعاً إلى النماذج المثالية وتقصياً للحقائق العليا.<sup>(٣٥)</sup>

ولقد درجت التراجيديا القديمة وخاصة مع أسخيلوس على هذا الأسلوب. غير أن التراجيديا المعاصرة لأفلاطون قد استمحت نقلة المر لأنها لم تحافظ على هذا الأسلوب وانحرفت عن مثلهما القديمة فلم تعد تهدف إلى القيم الأخلاقية والدينية المتوارثة ولا تحفل بالنماذج المثالية بل مالت إلى أسلوب الكوميديا حينما نزلت من عليائها إلى عالم الواقع في نهاية القرن الخامس والقرن الرابع، فأصبحت مع يوريپيدس وصفاً واقعياً لحياة الناس تعتمد على التحليل النفسي وتلجأ إلى ملاحظة الحياة اليومية تقدمها بكل تفصيلاتها<sup>(٣٦)</sup>.

وكذلك لم يكن حالها بأفضل عند أجاثون Agathon، شاعر التراجيديا المعاصر لأفلاطون فقد تميزت أشعاره وتمثيلاته باتحاضها إلى تصوير العواطف ووصف الغرائز البشرية.

---

<sup>(٣٥)</sup> يظهر تفضيل أفلاطون لأسلوب التراجيديا على الكوميديا في هذه النصوص:

Charm. 162, Prol. Apol. 35. Menon 76 e.

Eutydyd, 278-279 Rep 413, 490. 577 Theet, 173 b, 197, Phedon

115, Phaedr. 228 b, Polit, 29.

<sup>(٣٦)</sup> cf. R. Schaefer. la Question Platonienne LX. P 218

cf. V. Goldschmidt. la Religion de Platon p. 113-114. cf.



بل لم يفت أفلاطون أن يصور أبحاثون في محاورة المادية فى صورة — عاطفية أميل إلى الاندفاع وعدم الاتزان<sup>(١٧٧)</sup>. فهو على علاقة حب مع بوزانياس، وأسلوب حديثه أسلوب منمق مؤثت يشبه أسلوب جورجيلس السفسطاى.

وقد اتفق أريستوفان مع أفلاطون فى هذا الرأى عن أبحاثون، إذ يصوره أريستوفان فى مسرحية "الشيزمو فورى Thesmophories" بصورة الشخصية العاطفية المؤثثة — ويدخله ضمن النساء المحتفلات بالآلهة ديمتر لأنه قريب الشبه بهن.

بل ينضج هذا الاتفاق وما يسوقه أريستوفان من نقد لمسرح يوريبيدس الذى يعرض لنماذج لا تليق بالمثلى العليا وخاصة تصويره لانفعالات المرأة فى الحب بل يمتدح أسخيلوس حين يصوره مترفناً فى مسرحه عن تقديم مثل هذه الموضوعات.

فإلى هذه التراجيديا المعاصرة التى لا ترجع إلى النماذج المثالية ولا تحفل بتقديم الحقيقة العقلية ولا تنقيد بمثل الأخلاق الدينية المحافظة يوجه أفلاطون نقده ويصف شعرايع بأنهم محاكون يحاكون ما يلبو فى العالم المحسوس فمحاكاتهم تتعلق بالثغرات فهى تقضى على الثبات وتثير الانفعالات فتقضى على الاتزان.

وهكذا ترتبط نظريته المثالية فى الأدب بنظريته فى الفنون التشكيلية التى تطالب فى النحت والتصوير بضرورة التعبير عن النسب المثالية للحقيقة الموضوعية.

### " الفن ومحاكاة الجمال عند أفلاطون "

لو رجعنا إلى أكثر التفسيرات الشائعة عن نظرية الفن عند أفلاطون فسوف نجد أنها قد حطت من شأن الفن حين أمدت بظاهر العبارة القائلة بأن الفن محاكاة — غير أنه يبدو لنا وصف شئ ما بأنه محاكاة لا يكفى لئله أو لمدحه لما تحتمله المحاكاة عند أفلاطون من تفسير لنوعها وقيمتها.

ذلك أن آراء أفلاطون فى الفن والجمال إنما ينبغى أن تفسر على ضوء سياق فلسفته التى توجبت الوجود كله بعالم المثل. وقد وصف أفلاطون الفيلسوف أنه يحاكي، والسفسطاى بأنه

---

<sup>(١٧٧)</sup> L. Robin le banquet. Introduction.



يحاكى، والخطيب والشاعر والفنان كل منهم يحاكى، ولكن ما حقيقة المحاكاة عند كل من هؤلاء؟

هناك محاكاة تعتمد على معرفة ويصحبها الصدق، فهي أقرب ما تكون إلى التعبير الصادق الذى يلتزم بالحق ويعتق الجمال، وهناك محاكاة لا تصحبها معرفة وثيقة بحقيقة الأصل الذى تحاكيه، وإنما هي نقل آلى يعتمد على التثويه ويخلو من الحق والجمال على السواء.

وهذه المحاكاة الأخيرة التى لا تعتمد على الحق ولا تمت إلى الجمال ولا إلى الخير بصلة قد ينجح صاحبها فى خلق اللذة، ولكنها لذة الجهال والسذج. وهو قد ينجح فى إدخال السرور على العامة ولكنه لا ينجح أبداً فى التعبير عن الجمال الفنى الحق إن هذه المحاكاة نوع من الخداع يوهم صاحبها الناس أنه يقدم لهم الخير والمتعة، وهو فى الواقع مزيف يموه الخير والجمال.

ويتمادى افلاطون على هذا المعنى السيئ للمحاكاة حين يوجه نقده للأدب والفن المعاصر له. فمن قبيل هذه المحاكاة السيئة التى تخلو من معرفة الحق والخير والجمال، تلك الفنون المستحدثة التى ازدهرت فى عصر الديمقراطية كفن الخطابة السفطائية والشعر التمثيلى وكذلك تلك الاتجاهات الفنية التى شاعت فى التصوير والنحت مع زيادة الحس الاستطيقى إبان القرن الرابع خاصة، عند أولئك الفنانين الجدد الذين أخذوا بالمظهر، وانقطعوا عن تقصى الحقائق، وشغفوا بالنقل الواقعى لما يبدو لحواسهم، والتعبير الصريح عن المواقف والانفعالات، وعمدوا إلى التأثير فى الجمهور بإثارة ما فيهم من إنفعالات، وابتعدوا عن العمق والمعقولة وإلتزام الأهداف الأخلاقية والميتافيزيقية الكبرى التى كانت تميز الفن المحافظ القديم.

ولكى نحيط بفكرة شاملة عن هذا المعنى السيئ للمحاكاة يجدر أن ننظر فى تطبيقاتها على فنون الأدب والتصوير والموسيقى المعاصرة له.

ولقد ذكر أفلاطون نفسه هذه التفرقة لمعاني المحاكاة حين كان يصدد تعريف السفطائين الذين يحاولون على فن الخطابة فبدأ بتعريف السفسطة على أنها فن اقتناص الأغنياء<sup>(24)</sup> ثم انتقل إلى تعريف آخر فقال إنها فن إنتاج Poietike إنها فن إنتاج الصور، والمحاكاة المنتجة للصور منها ما

---

(24) Plat, Sophist 223, 224, 226.



يتيح صوراً متشابهة للحقائق، ومنها ما ينتج صوراً تبدو للناظر أنها تشبه الحقيقة ولكنها خيال لا تشبه الحقيقة<sup>(٢٩)</sup>.

ففي الحالة الأولى توجد محاكاة مصحوبة بمعرفة للحقيقة.

أما في الحالة الثانية فتكون المحاكاة خالية عن المعرفة بل محاكاة الظن<sup>(٣٠)</sup>.  
Doxomimetique .

وفن السطائي من قبيل محاكاة الفن فهو يقلن نفسه عالماً في حين أنه لا يملك سوى الفن، ويوهم الناس بأنه عالم بالحقيقة، فإذا استخدم خداعه في الجمهور صار خطيباً سياسياً، أما إذا استخدمه في المجتمعات الخاصة سعى سفسطائياً، ولكنه على أي الحالات لا يمكن أن يكون حكيماً إنما هو مقلد للحكيم. الذي هو الفيلسوف الحقيقي.

أما عن المحاكاة في فن الخطب، فيقول أفلاطون في محاوره جورجياس: "أنا لا أعتبر الخطابة فناً ... ولكنها نوع من العبارة empirisme التي تهدف إلى إحداث اللذة.

إن الخطابة هو نوع من أنواع التميؤ والخداع الأربعة، الشاء وزميلاتها الثلاث الأخرى السفسطة والطهي والزينة<sup>(٣١)</sup> وهذه الأنواع الأربعة للخداع تقابل فنوناً أربعة تهدف جميعاً إلى الخير، خير البدن أو النفس، هي فن القضاء أو العدالة الذي يكون للنفس كالطب للجسم، ثم فن التشريع وينافره بالنسبة للجسم فن الرياضة البدنية.

وتختلف طرق الخداع عن هذه الفنون بأنها لا تأخذ بالمعرفة ولا بالأسباب المعقولة، كما أنها لا تهدف إلى الخير بل تنساق وراء اللذة. لذلك يؤثرها الجهال والأطفال إلى درجة أنك إذا سألت طفلاً أيهما يفضل الطاهي أم الطبيب لفضل الطاهي<sup>(٣٢)</sup>.

فهذه وسائل لخداع الجمهور، تخلو من المعرفة بالحقيقة والتوجيه إلى الغاية الخيرة، وبالتالي لا ينطبق عليها معنى الفن الصحيح عند أفلاطون. لذلك يصفها بقوله: -

---

<sup>(٢٩)</sup> Ibid., 285-236. c.

<sup>(٣٠)</sup> Plat : Gorg. 462. c.

<sup>(٣١)</sup> Ibid. 463. b.

<sup>(٣٢)</sup> Ibid. 464. d.



"مثل هذه الأعمال يابولوس أسميها خداعاً واعتبرها قبيحة، لأنها تهدف إلى اللذة ولا تعنى بطلب الأحسن، وأؤكد لك أنها لا تعتبر فناً بل هي مجرد خبيرة، لأنها لا تعتمد فيما تقدمه على سبب معقول لحقيقة ما نتحدث عنه كما أنها لا يمكنها أن تربط الأسباب بمسبباتها ولا أستطيع أن أسمى العمل الذي لا يستند إلى سبب معقول فناً"<sup>(43)</sup>.

وينصح سقراط كاليكليس في هذه المحاورة بأن المحاكاة التي لا تتعمق في معرفة طبيعة الشيء لا يمكن أن يكون لها قيمة، فإن أراد العاطب أن يصبح ذا شأن في الناس فعليه أن يفهم تماماً طبيعة الجمهور<sup>(44)</sup>.

ويعود أفلاطون إلى موضوع الخطابة مرة أخرى في محاورة فائدروس فيتخذ من خطابة ليزياس مثالاً للخطابة التي تعتمد على الخبرة الآلية والمحاكاة العالية من المعرفة ويقابل بينها وبين خطابة ايروقرات. الفلسفية التي تستند على معرفة وثيقة بطبيعة النفس الإنسانية، ويتخذها مثلاً للفن الصحيح الذي لا يقوم على التميويه بل على المعرفة بالحقيقة<sup>(45)</sup>.

وفي الجمهورية يطبق أفلاطون فكرة المحاكاة على الشعر والموسيقى والتصوير كما يطبقها على السفسطة والخطابة فيبين ما يمكن أن تصل إليه المحاكاة من تزيف للحقيقة وبث للأوهام، وما يترتب على ذلك من أخطار على النفس وعلى المجتمع وعلى التكوين الفلسفي للفيلسوف.

تلك المحاكاة التي لا تستند إلى معرفة الحقيقة التي ضللت فن السفسطائي وفن العاطب هي أيضاً التي تضلل فن الشعر وباقي الفنون الحميلة الأخرى، لأنها محاكاة لا تصحبها معرفة، فهي سلاح خطر في يد من لم يكن على علم بأصول استعماله. يقول في مقدمة الباب العاشر في الجمهورية:

"إن تقبل بأي حال من الأحوال، هذا النوع من الشعر الذي يتلخص في المحاكاة فهذه ضرورة قد حتمتها دراستنا للنفس وقواها .. ويمكن أن أشرح لك هذا الأمر على ألا تجلب على هجوم شعراء التراجيديا وباقي المؤلفين الذين يستخدمون المحاكاة، إذ يبدو لي أن كل هذه

---

(43) Plar. Gorg. 462 c.

(44) Ibid. 513 b.

(45) Plar. Phaedr.



المؤلفات تفسد نفوس هؤلاء الذين يستمعون إليها ما لم يكن قد تحصنت بمناعة كافية أى بمعرفة طبيعة هذه المؤلفات على الوجه الصحيح" (٤٦).

ونعود مرة أخرى إلى تفسير هذا النوع من الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة ونتبع هذا التفسير ببيان تلك المعرفة اللازمة لطبيعة هذه المؤلفات الكفيلة بإحداث مناعة تحصن النفس من كل ما تسببه لها من ضرر، فهذا الشعر الذى يتلخص فى المحاكاة قد حدد له أفلاطون معنى خاصاً "واعتراف الشعر التمثيلى ليكون مثلاً له بالمعنى الأتم، إذ فى هذا الشعر التمثيلى يعرج الشاعر عن طبيعته وينحصر من إلتزام الصورة المثالية الثابتة لكى يحاكي صوراً كثيرة أخرى ويقدم كل ما يصدر عنها من حديث أو أفعال سواء اتفقت والحقيقة المثالية أو لم تتفق، ومن ثمة فليس كل الشعر محاكاة وإنما توجد المحاكاة حين لا يكون تعبير الشاعر صادراً عن الحقيقة، الثانية التى تضمنت قيم الحق والخير. لذلك حصص أفلاطون شعر التراجيديات والكوميديات بصفة المحاكاة فى حين استثنى الشعر الغنائى والملحمى لأنه أصدق تعبيراً عن الحقيقة، لأن الشاعر فى هذين النوعين من الشعر يروى الحقيقة على لسانه فيكون أصدق فى عرضها. وليس كذلك الشاعر التمثيلى الذى يرويها من وجهة نظر الشخصية التى يمثلها" (٤٧) ومن هنا كان الشعر الغنائى والملحمى فى رأى أفلاطون أصدق تعبيراً عن الحقيقة الموضوعية من الشعر الدرامى.

ويرجع أفلاطون خطر الشعر الدرامى إلى أن الشاعر عندما يندمج فى دروه تنقلب طبيعته إلى طبيعة أخرى يمثلها بصرف النظر عن قيمة ما يمثله أو ما فيه من خير أو حق أو جمال. يقول فى محادثة أيون راوية هوميروس:

"عندما أنشد شهراً مؤثراً تمتلئ عيناى بالدموع، وعندما أنشد شعراً مغنياً أو مفزعاً يقف شعر رأسى من العوف ويخفق قلبى" (٤٨).

وفى غياب الشاعر عن ذاته أثناء المحاكاة فى التمثيل إذا مارجعنا إلى أصول هذه المحاكاة التمثيلية فى الطقوس البدائية، فقد كانت القبيلة تقوم بمحاكاة حيوان معين ! وكان هذا الحيوان فى

---

(٤٦) Plat Rep X- 595 b.

(٤٧) cf. Mc Keon. Literary Criticism and the concept of imitation in Altiavity  
Modern Philology, August 1936. cf Rep 392-394.

(٤٨) Plat. Ion. 535 c.



الغالب طوطما مقدساً. وفي قيام القيلة بهذه الحركات التي تحاكي بها الحيوان كان يشملها شعور بالاتحاد به، تقول جين هاريسون:

"إن الذي كا يلبس جلد السنحاب ويقلد حركاته، لم يكن يشعر أنه يقلد سنحاباً، ولكنه يحس أنه قد تحول إلى سنحاب ينتسب إلى السنحاب الأول الطوطم رأس القيلة"<sup>(48)</sup>.

ولم تكن الأفكار القبلية بعيدة عن فكر أفلاطون حين كان يصدد الحديث عن المحاكاة، فالشعر الدرامي الذي كان يراه في عصره يمثل على المسرح كان له تأثير على النفس البشرية يجعله أعظم من مجرد اللهو والتسلية، لأن فيه قدرة على التأثير في الطبيعة البشرية نفسها، فإذا أضفنا إلى هذه الفكرة ما كان من شعراء الدراما في عصر أفلاطون يسكبونه في أذان الناس ويعرضونه على أبصارهم من تصوير للإنفعالات البشرية والعواطف العامحة والجرائم المروعة، وخاصة على مسرح يوريبليس المعاصر، لقد رنا مدى حرص أفلاطون على تربية النشء وخاصة تربية الحراس، فلاسفة المستقبل يقول: "إن جاز للحكام أن يمثلوا شيئاً، فليحاكوا إذن تلك الصفات التي نشأوا عليها منذ حداثةهم، كالشجاعة والاعتدال والشفقة والكرم - ولا يمارسوا ولا يحاكوا الدناءة وأنواع الرذائل لئلا تلصق بنفوسهم فتصير لهم طبيعة وسجية.

ولن نسمح لهؤلاء الذين عنيوا بصلاحيهم أن يمثلوا النساء سواء أكانت المرأة صبية أو عجوزاً في مهاترتها الرجل وتبجحها على الآلهة عندما تكون في سعة ونعمة الحياة، أو في شكواها عندما تنهيا الأحزان والتوالب .. ولا يمثلوا العبيد ولا سلوك السفلة من الناس ولا المحانين .. ولا الحدادين ولا الصناع ولا ملاحى السفن .. كذلك تحرم عليهم محاكاة سهيل الخيل وصوت الثيران وهدير البحر وقصف الرعد.

أما إذا عرض لأحد الصالحين أن يمثل من هو أقل منه واضطر لذلك فإنه ليشعر بالعجز ويزدري هذا التمثيل.

وضر المحاكاة لا يقتصر على تأثيرها في طبيعة من يمارسها بل لأنها تعرض من يمارسها لرذيلة القلب والتلون، وهي صفة يجب على الفلاسفة أن يناوئ عنها ويبتسوا على طبيعتهم الفاضلة.

---

(48) Jane Harrison, Ancient Art and Ritual, p. 47. Home Unversity. Libary.



وقد وضع أفلاطون هذه الفكرة وأكدها حين نادى بضرورة التخصص وبضرورة تمسك كل فئة من الناس بوضعها الطبيعي وفي ذلك يقول:

"وكنذك سوف تمتاز دولتنا دون غيرها من الدول بأن الاسكافي سيظل اسكافياً بها، وليس رباناً يجمع قيادة السفن مع السكافة، والزارع فيها زارعاً وليس قاضياً .. والمحارب محارباً وليس تاجراً .. وإذا حل بدولتنا إنسان بارع فى الظهور بكل الصور ومحاكاة كل شئ وأراد عرض قصائده على الجمهور فإننا سنكرمه تكريماً قديساً بارع ولكننا سنعبره أن ليس لمثله مكان فى دولتنا وستنصيه إلى دولة أخرى بعد أن نسكب العطر على رأسه" (٢١).

والى جانب ما تسيبه المحاكاة فى الشعر الدرامى من تأثير على طبيعة من يمارسه وتعوده المتقلب، فإن لها خطراً آخر على اتزان النفس، ذلك لأن: من الواضح أن الشاعر المحاكى لا يعاطب المبدأ العاقل فى النفس وهو غير قادر على استخدام موهبته لإرضائه ذلك لأنه يضع نصب عينيه إرضاء الجمهور، إنه لا يهتم إلا بالجزء الانفعالى المتقلب فى العلق ذلك الجزء الذى يسهل تقلده (٢٢).

كذلك تظهر خطورة المحاكاة فى الشعر الدرامى بوجه خاص، لأنه ابعد أنواع الشعر عن التعبير عن الحقيقة الثابتة للخير والحق فهو شعر الشاعر المتقلب الذى يمثل كل شئ، وهو شعر يظهر فيه خطر المحاكاة التى يعهل حقيقتها من يمارسونها.

فهوميروس ومن بعده التراجيديون لا يعرف شيئاً عن حقيقة ما يتحدث عنه لولا حتى المعرفة الفنية التى نلدها لدى الصانع ومع ذلك فإن أغلب الناس يعتقدون أن شعراء التراجيديا يعرفون كل الفنون والأمور الإنسانية وما تنصف به من خير وشر ويمتد علمهم حتى إلى الأشياء الإلهية، ذلك لأن على الشاعر الجيد أن يتقن من حقيقة ما يتحدث عنه، ولكن هوميروس وغيره لا يحاكون إلا صوراً من الحقيقة لا لبها. (٢٣)

(\*) Plat, Rep. 397-398.

(٢١) Ibid X. 605 a.

(٢٢) Ibid, X, 568.



ويوضح أفلاطون ابتداء ثمار هذه المحاكاة عند التراجيديين عن الحقيقة حين يقدم تصنيفه  
تسويات المعرفة المختلفة ويختص الفن بأسوأ درجات المعرفة ألا وهي المعرفة الوهمية<sup>(٥٠)</sup> ولكنه  
يرى أن اقتصار الفنان على هذا المستوى من المعرفة لا يحقق قيم الجمال في فنه.

ذلك لأن أداة الفنان في العلق هي الوهم، ولا يعيب الفنان أنه صانع أوهام، ولكنه الذي  
يعيبه هو خلطه بين الحقيقة والوهم وادعاءه أن ما يقدمه للناس هو الحقيقة. فعلى الفنان إذا أراد أن  
يقدم الحقيقة للناس أن يتجاوز الصور الجزئية المحسوسة ليصل إلى أصولها المثالية المعقولة.

وعلى هذا الأساس انتهى أفلاطون إلى التمييز بين نوعين من الفن، الأول يأخذ بالمحاكاة  
السطحية أي بالمعنى الشائع للمحاكاة، والثاني فن بصير يأخذ بمحاكاة مستترة لأنها تتطوى على  
علم من يمارسها بما يحب عليه أن يحاكيه من مثل للخير والحق والجمال، وهذه المحاكاة  
لا توجد إلا لدى الفنان ذي الثقافة الفلسفية الواسعة، ربيب آلهة الفن وربات الشعر Muses  
الجمال الذي يحسن التعبير عنه فيخرج منه محققاً للحق والخير والجمال على السواء.

وهنا نلتقي بمهمة الفن الجيد بالفلسفة، ويرتبط الجمال الفني بالحقيقة المثالية.

يقول: لابد أن تملك المحاكاة الصحيحة بحقيقة مثالية لا بصورة حتى تأتي بتصوير مغبر  
عن الأصل قدر الإمكان. ولم يعد أفلاطون أمثلة توضح هذه النظرية في المحاكاة في فن عبده.

#### فني الشعر :

لم يطلق أفلاطون حكمه الجائر على كل أنواع الشعر، بل خص الشعر التمثيلي بهجومه  
واستثنى الشعر الغنائي والملحمي والتعليمي<sup>(٥١)</sup> لأن المحاكاة في هذه الأنواع لا تنحى إلى نقل  
المحسوسات المتغيرة، بل هي تعبير صادق عن قيم الحق والخير والجمال حين تتخذ موضوعاتها من  
مدح الآلهة والأبطال<sup>(٥٢)</sup> والتغني بصور المجد والبطولة والارشاد إلى المتل العليا التي ألهمت أمثال  
تيرتاوس Tyrtaeus وبنديراوس بأروع القصائد الغنائية.

وليس كذلك الشعر التمثيلي الذي يقدم للناس انهزم البطل ومأساته أو يقدم الهزل الذي  
يجري في حياة الناس اليومية أو يصور الأحاسيس والانفعالات التي تجري في شعور الفرد العادي

(٥٠) Ibid 596.

(٥١) Plat. Rep. III. 394. cf. J Tate, Imitation in Plat. S Republic Class. quat. 1928.

(٥٢) Plat. Rep. 607 e.



وفي كل هذه الأحوال يتحرر الشاعر من التقيد بالتعبير عن موضوعات الحياة المثالية لكي يحاكي الواقع المحسوس بكل تفصيلاته.

وأشد ما أخذ أفلاطون على التراجيديا من مأخذ أنها فن يعتمد على المقدرة الفائقة في خداع الناس وإذا كان قد انتبه لأول مرة لما تثيره التراجيديا من انفعالات عميقة في النفس الإنسانية، إلا أنه لم ير في إثارة هذه الانفعالات تطهيراً للنفس كما رأى أرسطو وإنما رأى فيها ضياعاً لاتزان النفس. وهاجم الكوميديا كما هاجم التراجيديا لنفس الأسباب وعدما أحط لأنها تولد فينا الضحك الذي لا يليق بالإنسان الحر<sup>(٥٢)</sup>.

وعلى أساس هذا التمييز في الشعر بين محاكاة للحقيقة المثالية ومحاكاة للمحسوس هي وهم وخداع فرق أفلاطون بين شاعر ملهم من ربات الشعر والآلهة، وشاعر لا يعتمد إلا على وسائله الإنسانية ومهارته في تطبيق القواعد المحفوظة وأفرد للأول المقام الأسمى بينما هبط بالآخر أحط منزلة على نحو ما نرى في محاوراة فابديروس التي أنتقد فيها أسلوب الخطابة المنمقة بالاجتهاد الإنساني، وعلى نحو ما نرى في تفضيله للفن المعتمد على الإلهام الإلهي<sup>(٥٣)</sup>.

وإلى هذا المصدر الإلهي للعبقريّة يرجع بنداروس Pindare الذي حفل شعره بالدعاء والتضرع للآلهة المتعمدة على البشر بالموهبة والعبقريّة في الفنون.

هذه الموهبة التي لا يمكن أن تكون ثمرة الاجتهاد والمهارة الإنسانية مهما بلغت<sup>(٥٤)</sup>.

وقد كان إعجاب أفلاطون بشعر بنداروس واختياره له كنموذج للشعر الجيد الذي توفرت فيه قيم العبر والحق والجمال أمراً واضحاً للدارس الأدب اليوناني، ولعل مرجع هذا الإعجاب هو اتفاق افلاطون وهذا الشاعر الغنائي فيما يجب أن يلتزمه الفن من شروط بالتعبير عن الموضوعات المثالية إلى جانب إلتزامه بالأساليب المحافظة القديمة.

فعلى الرغم من ذلك القرن من الزمان الذي يفصل بين بنداروس وأفلاطون، وعلى الرغم من أن بنداروس لم يكن مواطناً أثينياً بل مواطن طيبة منافسة أثينا، إلا أنه قد بهر بمظمة أثينا القديمة التي

<sup>(٥٢)</sup> القوانين ف ٨١٦٧ ، (انظر النقد المسرحي عند اليونان) دروس ونصوصي.

<sup>(٥٣)</sup> Plat., Phaedr. 245 d, 270, cf. Gorg. 463 b. Philob 55e. Lois XI, 938, Epis. 979 d.

<sup>(٥٤)</sup> Pindare, P.I.4 -42. II 50. VIII 76-77. cf. E. Des Places, Pindare et Platon. P. 63.



توجت أحلام أفلاطون وداعيت خياله وكرس بنداروس عبقريته للتغنى بانتصاراتها المجيدة على  
الفرس، غير أنه انصرف عن آتينا المعاصرة له بعد ما تخلت عن مثلها العليا القديمة وتطرفت في  
سياستها الديمقراطية، لذلك اتجه إعجاب بنداروس إلى اسبرطة<sup>(54)</sup> معقل الأرستقراطية الحربية في  
اليونان وحامية مثل البطولة الدورية القديمة التي كان أفلاطون من أشد دعايتها<sup>(55)</sup>.

وكلاهما أثر أسلوب الايجاز الدوري واستخدام الاساطير لعرض الحقيقة المثالية ولحساً إلى  
الرمز لمعاني العقيدة الدينية<sup>(56)</sup>.

وما أكثرها ما يذكر أفلاطون بنداروس في محاوراته ويستشهد بشعره على سبيل الحكمة  
والمثل المأثورة والبرهان<sup>(57)</sup>.

ولم يكن إعجاب الأفلاطون بشعر تيرتاريوس Tyrtaeus ليقل عن إعجابه بشعر بنداروس،  
بل لعله وجد في هذا الشاعر الغنائي أوضح تطبيق لنظريته المثالية في الفن.

فكم حفل شعر تيرتاريوس بالمثل العليا في الأخلاق والوطنية، وكم بعث هذا الشعر في  
مواطنيه من حماسة ورفع من معنويات لا تحصى إلا على لسان رسول من العناية الإلهية بعث يشد  
أژر مواطنيه الأسبرطيين بعد أن أرهقهم الحروب الممسية.

وكذلك قدم الشعر الغنائي ما كان أفلاطون ينشده في الفن من مثل مطلقة تحيا في كل  
زمان ومكان، ولم يكن الشاعر في هذا الشعر الغنائي إلا صوت المجموعة لا يتحدث بالأنا المفردة  
بل بالأنا الكلية التي تعلو على كل الأفراد<sup>(58)</sup>.

#### وفي الخطابة :

وإذا كان الشعر هو أحد شطرى اللغة الأدبية، فالخطابة هي الشطر الآخر المكمل لفن  
الأدب عند اليونان.

<sup>(54)</sup> Pindare Xe Pythiae.

<sup>(55)</sup> Lois II 682, 683.

وقد وجد أفلاطون البطولة في محاربة فينيكوس وأژر للفرس امتلاك الفضيلة الدورية على امتلاك الثروة  
التي أصبحت هداف الديمقراطية الأتينية وكذلك مجد آتينا في عصرها الذهبي (محاضرة كرتياس ١١٢).

<sup>(56)</sup> Le Symbolisme de Pindare, R. E. G. 1946-1948.

<sup>(57)</sup> P haedr. 227-245, Theet. 196-173, GratyI 386 cf. Schull. Lénvré de Platon.

<sup>(58)</sup> W. Jaeger, Paideia, I, p. 85-86.



وقد سبق أن أشرنا إلى نقد أفلاطون للخطابة التي لا تعتمد على معرفة الحق، وإنما تكتفى بمحاكاة المظهر الذي يشبه الحق وتعتمد عذاع الحواس، ونعود مرة أخرى إلى محاوره فايدروس حتى يتضح العائب الإيجابي للنظرية الأفلاطونية في الخطابة وحتى نستخلص الشروط التي ينبغي توافرها لكي تكون الخطابة فلسفية أي فنا يحقق الجمال ويعتمد على الحقيقة.

وتقدم محاوره فايدروس مقارنة بين خطابة ليزياس زعيم أكبر مدرسة خطابية في أثينا والخطابة الفلسفية التي يدعو لها ويفضلها سقراط: ويلخص سقراط المشكلة حين يسأل:

" ألا ينبغي أن يتصف الحديث الجيد بمعرفة محدثه عن حقيقة الموضوع الذي يتحدث عنه؟ فيجب محدثه ملصقاً برأى الخطيب ليزياس ومعاصره السفسطائيين فيقول:

" إن ما قد سمعته بخصوص هذا الأمر ليس من الضروري لمن يعد نفسه لكي يكون خطيباً أن يعرف حقيقة الخير بل أن يعرف رأى الناس، ليس من الضروري أن يعرف حقيقة الخير أو الجمال بل ما يبدو منهما للناس، فهذا هو الطريق إلى الاقتناع" (٥٨).

تلك إذن هي النظرية العاطفة الشائعة التي لا تعتمد على الحقيقة ولا إلى الجمال لتحقيقهما، بل تثير اللذة وتموه الحقيقة، وذلك هو الرأى الشائع لدى معلمى الخطابة والسفسطائيين المعاصرين لأفلاطون الذين فصلوا بينهما وبين الفلسفة والأخلاق فحرموها من قيم الحق والخير على السواء.

ولكن، حتى لو كانت غاية الفن هي عذاع الناس والتمويه عليهم، أفلا يجب على الفنان أن يكون على معرفة وثيقة بموضوع حديثه حتى يتجنب في هذا العذاع؟.

أفلا يكون الفيلسوف الملهم بالحقيقة بمنهج الحدس أقدر على الخطابة وعلى اقتناع الناس من الفنان ذي المعرفة السطحية الذي يجهل موضوع حديثه؟ نعم، إن الإنسان لا يخلط بين الحديد والفضة، ولكن من السهل عليه أن يخلط فيخلط بين الخير والشر (٥٩). ومن ذا الذي يستطيع أن يميز في آراء الناس بين الخير والشر ما لم يكن يعرف مسبقاً حقيقة هذه الأشياء التي عليها يختلفون. تلك الحقيقة الكلية المعقولة التي هي موضوع العلم عند سقراط وأفلاطون "المثال eidos"؟

---

(٥٨) Plat., Phaedr. 259 e.

(٥٩) Ibid. 203.



وكذلك فلا عجب أن جاءت خطابة ليزيلاس مشوهة ناقصة تقتصر إلى صلق المضمون واتقان الصورة على السواء.

فهو حين اختار الحديث على الحب فشل في تعريفه لأنه جهل حقيقته، أما سقراط الذى دعم فنه بالفلسفة وأسس خطابه على أسس من الديالكتيك فعمد إلى مناهج التعريف والقسمة<sup>(٩٠)</sup>. فقد جاء حديثه عن الحب صادقاً مبنياً لأنواعه، موضحاً لحقيقته، فلا عجب أن اختلف مفهوم الحب بينه وبين ليزيلاس حتى أصبحت على طرفى نقيض - فقد ظل الحب عند ليزيلاس نشاطاً حسياً غير عاقل مضى للنفس مفسد للجسم بعد صاحبه عن الفلسفة ويدينه من الرذيلة، أما عند سقراط فقد تسامى الحب حتى أصبح سبيل الفيلسوف إلى الحق ومرشده إلى الخير.

أما من جهة الصورة والشكل فقد بين سقراط كيف يفتقر حديث ليزيلاس إلى الأهالة والإبداع وكيف يتقصه حسن الترتيب والنظام.<sup>(٩١)</sup>

فقد بدأ الحديث من حيث كان يجب أن ينتهى فجاء أشبه بشعر مبدس الذى يحسن تفسير وضع أبياته على أى نحو كان.

وهذا نقص واضح فى الفن إذ لابد لحديث من وحدة عضوية تعين له بداية ووسط ونهاية ولابد للموضوع أن يدرس على أسس منهج تطور طبيعى.

وقد كان لهذا المبدأ الذى قدمه أفلاطون هنا فى وحدة العمل الأدبى أثره البالغ من بعد فى النظرية الكلاسيكية فى الشعر والخطابة.

وكما اتخذ أفلاطون من ليزيلاس مثالاً للخطابة غير الفلسفية فإنه لم يكن ليعدم فى تاريخ بلاده الأدبى أمثلة ونماذج يستشهد بها على وجود الخطابة الفلسفية التى ينشدها.

وقد ضرب مثلاً لهذه الخطابة بيركليس السياسى الخطيب الذى فاق الجميع بفضل ثقافته الفلسفية التى تلقاها عن الفيلسوف انكساجورس.

<sup>(٩٢)</sup> كان اهتمام أفلاطون بالمشكلة المنطقية دافعاً لدراسة المنطق الذى تعتمد عليه الخطابة والبراهين التى تلحاً إليها، وكان بحثه فى الجدل القائم على أسس قسمة الأنواع والبحث عن صلاتها وتداخلها قريباً جداً من بحث تحليلته اسبوزيوس فى التشابهات Similarities.

<sup>(٩٠)</sup> Plat, Phaedr., 235-236 A.



وما هو ايزوقراط منافسه القديم يتطور بفته يتثنى به للنفوس ما ابتغاه أبقراط الطبيب للأجساد . ومن شفاء وإصلاح.

لذلك يختم محاورته قائلاً: "إن لدى ايزوقراط طبيعة فلسفية وسموياً في الفكر يشير بآمال كبيرة".

#### وفي الموسيقى :

قدم أفلاطون نظرية في الموسيقى يمكن أن تعد تعبيراً لهذه المحاكاة الحيدة، وقد رجع أفلاطون في هذه النظرية إلى التراث الفيثاغوري الذي تبلور بوجه خاص عند دامون Damon في القرن الخامس ق.م.

وكانت هذه النظرية الفيثاغورية الدامونية ترى في الموسيقى طريقة لتطهير النفس وتهذيبها بل كانت تستخدم الموسيقى في العلاج.

وانتهى أفلاطون من تحليله للموسيقى والغناء إلى بيان أن العناصر الثلاثة المكونة لها في اللفظ والاتلاف والإيقاع، وقد ربط بين هذه العناصر، وبين الحقيقة التي تحاكيها في نفس الإنسان فتساءل:

" أي الأنعام تتميز بالشكوى؟ - لتعبرني مادمت موسيقياً.

- إنها الموسيقى اللبديّة.

- وإنها لضارة حتى بالنساء، ولاشئ أضر بالحرس من السكر والرخاوة والكسل.

- وأيهما لين يوافق مزاج السكارى؟

- بعض الأيوربة واللبديّة.

- فلا يوجد إذن ما يناسب الحرس إلا اللبورية والفرهجة.

- كذلك لاحتاج إلى ألحان الموسيقى المتعددة الأوتار، ولا تقبل آلات العود والمزمار، بل يفضل أبولون وآلاته الموسيقية على مارسيا وآلاته.

أما فيما يتعلق بالإيقاع، فلا بد لنا من معرفة ما يناسب الرجل الشجاع.



وإذا أردنا معرفة تفصيلات هذا الأمر: فلنرجع في هذا إلى داسون لنعرف أى المقاييس يناسب العنف أو الحنون وأيهما يتفق والخلق الفاضل.

أما فيما يتعلق بالألفاظ، ألا تتوقف هي الأخرى على خصائص النفس؟  
— بلا شك.

وعلى هذا فإن جمال الحديث والاتلاف وعذوبة الإيقاع إنما تصدر عن بساطة النفس .. لا تلك البساطة التي هي أقرب إلى التفاهة، ولكن البساطة الحقة التي تعتمد على الخلق القويم الذى يجمع بين العبر والجمال<sup>(11)</sup>.

وعلى العموم يقرر أفلاطون بوضوح فى الجمهورية أن الموسيقى يجب أن تعبر عن الجمال والحقيقة فى صورة سهلة حتى يتقن بها العقل، ذلك لأن الموسيقى كما يقول يجب أن تنجح فى النهاية إلى حب الجمال.

وكذلك نرى أن الموسيقى عند أفلاطون لم تكن تهدف إلى بحث اللذة الاستطيقية وحدها بل كان لها هدف أسمى هو التأثير على النفس بحيث تكسيها اتلافاً واتزاناً غايتها تحقيق الخير.

وكان يدسّل إلى جانب اللحن والإيقاع عنصر اللغة وهو عامل يوضح أفلاطون قيمته بالنسبة للمضمون الأخلاقى الذى كان ينطوى عليه الغناء المصاحب لفن الموسيقى القديمة، وكان الرقص عاملاً آخر يضاف إلى هذه العناصر لتأكيد هذا المضمون بالحركة الإنسانية، وليس أدل على هذا الاتجاه الأفلاطونى فى الموسيقى الذى يجمع اللحن والإيقاع والشعر والرقص من أجل التعبير عن حقيقة مثالية ومن أجل التماسى بالنفس الإنسانية مما يذكره بلوتارخوس عن الموسيقى الاسبرطية حيث يقول: إن غنائهم بالموسيقى والشعر لم تكن أقل من غنائهم بالثربة الأخلاقية وكان لأغانيهم طابع حماسة كما أن موضوعاتها كانت دائماً أخلاقية فأكثرها يلور حول تمجيد الأبطال الذين استشهدوا فى سبيل أوطانهم وتأييب الجبناء. وكان فيها دعاء وتأكيد وقيم من المواطنين فى جميع الأعمال، فكانوا مثلاً ينقسمون فى الاحضالات والأعياد إلى ثلاث مجاميع مجموعة الكهول ومجموعة الشباب ومجموعة الأطفال.

وكان الكبار يبدؤون بأن يذكروا أمجادهم ثم يليهم الشباب يؤكّدون قوة بأسهم ثم يحتتم الأطفال الغناء بأن يملوا بأنهم سيفرقون على الجميع.

---

<sup>(11)</sup> Ipat, rep. 398 d - 400.



أما إذا نظرنا إلى تأليفهم الموسيقى وألحان مزاميرهم التي كانوا يمشون بها إلى المعركة فبإتنا سوف نذكر معنى قول Terpander ترماندر وبنداروس اللذان قالوا إن الموسيقى والفنيلة مرتبطتان<sup>(٦٦)</sup>.

وبناء على هذا ينتهي أفلاطون إلى أن معرفة الفنان يجب أن تمتد إلى دراسة النفس البشرية حتى يميز فيها بين العنصر الحسن والعنصر الرديئ ثم يختار من الوسائل والأساليب الفنية تلك التي تعبر عن الخير والجمال وتوجه الجمهور نحوها.

وعلى أسس هذه الفكرة تمكن أفلاطون من التفرقة بين نوعين من الخطابة في محاوره فابندروس، خطابة أشبه بالمران الآلي روتينية Routine هي مثال للمحاكاة السيئة وتتلخص في مجرد ترديد صيغ محفوظة يلقنها الأستاذ لتلاميذه بالحفظ ويضرب أفلاطون لها مثلاً بخطابة ليزياس، أما الخطابة الفنية الحققة فهي الخطابة التي على علم بالنفوس البشرية ومثالها خطابة ايزوقراط<sup>(٦٧)</sup>.

وكما يحب على الفنان أن يلم بمعرفة حقيقة النفس البشرية عليه أيضاً أن يعرف الطبيعة الحققة للأشياء التي يتحدث عنها ولا يكتفى بنقل المظهر المحسوس منها. فعندئذ يمكن أن يضمناها إنتاجه ولن يكون ناقلاً محاكياً لصور الحقيقة بل معبراً عن الأصل الإلهي وهو الذي يمكن أن تصنف إنتاجه بالجمال الحق.

إن الفيلسوف الفنان الذي يرسم صورة المدينة الفاضلة ودستورها "حين يريد إكمال لوحه فإنه يوجه بصره إلى ماهية العدالة والجمال والاعتدال وبقي الفضائل ثم إلى صورها الإنسانية ويقلل يعدل فيها بإلغاء بعض السمات أو إضافة بعضاً آخر حتى ينجح في رسم الخصائص الإنسانية التي ترضى عنها الآلهة - إن مثل هذا الرسم وحده هو الذي يبلغ الجمال المطلق"<sup>(٦٨)</sup>

<sup>(٦٦)</sup> Plutarch, Lycurgus. Ch. 21, cf. G.L. Dickinson, The Greek View of life; p 224-225.

<sup>(٦٧)</sup> Plat, Phaedr. 227-279.

<sup>(٦٨)</sup> Plet, Rep. 501q -c.



فالفيلسوف الذى يدع الآثار الجميلة هو ذلك الذى يكون معبراً للناس عن الحقائق الأصلية  
لا صورها، وهو الذى يكشف فى باطن النفس البشرية ما انطوت عليه من مثل إلهية تيقن بها بفنه  
بني الناس، وفى هذا تبتق العبقري الفنية فى رأى أفلاطون.

وفى التصوير والنحت يطبق أفلاطون هذه النظرية ويعصف التصوير الجيد، بأنه التصوير الذى  
يحترم النسب الهندسية لحقيقة الموضوع الذى يصوره كما نجد فى فن مصر حيث نجد فى النقوش  
الأثرية صوراً تستغنى عن فكرة المنظور فتصور الرجل كاملاً وإن نظرنا إليه من جانب واحد<sup>(٦٥)</sup>

يقول فى محاوره القوانين :

— وكيف تثبت قوانين الفن فى مصر؟

— إن مجرد الحديث عنها سوف يدهشك، فقد درج الشباب منذ عهد بهمد على تعلم  
الحركات والأنغام الجميلة المنسقة التى تثبت أصولها وتحددت قوانينها فى المعابد، ولا يسمع  
لأحد من المصورين أو الموسيقيين بالتغيير فى هذه القواعد والأصول.

وعلى ذلك فإنك لنجد من الرسوم والتماثيل ما يرجع إلى عشرات الآلاف من السنين، وهى  
بهذا القدم لا تقل روعة وجمالاً عن فنون هذه الأيام.

— إن هذا عجيب.

— بل قال إنه أمر جدير بالاحترام والتقدير، والحق أنك لنجد فيه الفث والتميز، ولكن هناك  
أنعاماً صحيحة قد اُخبرت لتكون معايير، وجدير بوضع هذه القوانين أن يكون إليها أوشبه  
إله ولذلك فإنهم ينسبون هذه الألحان إلى الإلهة إيزيس.

وعلى ذلك فإذا أردنا الارتقاء بموسيقانا فلا بد أن نضع لها قانوناً وقاعدة، ذلك لأن حب  
التجديد الذى ينشأ بدافع الملل والألم ليس من القوة بحيث يغير فى الرقص والغناء المقلد بحجة  
أنهما قديمان، وعلى العموم فإن هذا هو ما يحدث فى مصر<sup>(٦٦)</sup>.

---

<sup>(٦٥)</sup> Adolphe Reinach, Recueil Mécueil Millet. Textes Grecs et latins relatifs  
à l'histoire de la peinture anciens Paris. 1921pp 184-259.

<sup>(٦٦)</sup> Plat. Laws II, 656 d - 657.



ويمكن أن نجد تطبيقاً لهذه النظرية الفنية في النحت أيضاً إذا أخذنا بالرواية التي تقول إنه قد اتخذ جانب المثال "القيمنس" Alcemenes في العبارة التي قامت بينه وبين "فيدياس".

وقد ربح فيدياس في المسابقة لأنه راعى عند نحته لتمثاله أثر المسافة التي تفصل المشاهد عن المثال بينما خسر القيمينس المباراة لأنه راعى النسب الهندسية الصحيحة ولم يراعى زاوية المنظور.

كذلك تتفق وهذه الرواية ما عرف من تفضيله لنظرية المثال بوليكلتوس Polykleitos التي تراعى النسب الموضوعية للجسم وأجزائه والتي ضمنها بحثه المسمى بالقانون Le canon وطبقها في نحته لتمثاله المعروف باسم Dory Phorus<sup>(٦٧)</sup>.

ويترتب على رأى أفلاطون نتائج هامة بالنسبة للنقد إذ يرى أنه لكي نحكم مثلاً على عمل فنى ما، يجب أولاً أن نعرف الحقيقة المثالية العالدة أو الأصل الثابت الواضح فى العقل لا المظهر الحسى المتغير، ثم نحكم بعد ذلك على الصورة ومدى مطابقتها لهذه الحقيقة الموضوعية، لا ما يختاره الفنان من عناصر يريد هو إبرازها أو تصويره لما يناسب أهواءه ورغباته الذاتية وما ينساق إليه من حرية فى التلاعب بالحقيقة حسب ما يحلو له. وعلى ذلك فلا بد من عطلتين ضروريتين للحكم على الأثر الفنى:

أولاً : نعرف الحقيقة التي يريد الفنان أن يصورها.

ثانياً: أن نعرف مدى نجاحه فى تصوير هذه الحقيقة.

يقول فى محاوراة القوانين مؤكداً هذا الشرط الأساسى :

وعلى من يسعى إلى أحمل الغناء والموسيقى أن لا يبحث عما يبدو للذنب بل عن الصحيح وصدق المحاكاة يتلخص فى التعبير عن الأصل من جهتي الكم والكيف.

أما عن ناقد الشعر، أو الموسيقى - فيجب أن يعرف ما هى طبيعة كل منهما وما المقصود من الناتج عنهما. وما الأصل الذى يحاكيه، وعندئذ فقط سيكون قادراً على الحكم عليه<sup>(٦٨)</sup>.

---

<sup>(٦٧)</sup> P.M. Schuhl: Platon et l'art de son temps p XV.

<sup>(٦٨)</sup> Plat. Laws II, 668 b-c.



ويقول أيضاً :

"لا تخطئ رباب الفنون فترسل كلام الرجال على لسان النساء ولا تخلط بين أسلوب الرجل  
البحر بأوزان العبد الوضيع" <sup>(٦٩)</sup>.

ويقول في محاوراة السفسطائي:

" إن فناني اليوم لا يعثون ولا يكسبون أعمالهم النسب الجميلة بل تلك التي تبلى جميلة.

ويتضح معنى هذا الكلام إذا تذكرنا رفض أفلاطون الحاسم لأن يترك النقد في المهرجانات  
الفنية لحكم الجمهور على نحو ما كان يجري في عصره وإصراره الدائم على أن يترك الحكم في  
الأعمال الفنية للفلسفة والحكماء لأنهم أدري الناس بطبيعة الحال، يقول إذا أردنا الحكم على  
محاكاة سواء كانت تصويراً أو موسيقى أو غير ذلك فينبغي أن نتحقق من ثلاثة شروط، أولهما  
معرفة الأصل الذي نحاكبه ومعرفة على أي وجه تكون المحاكاة صحيحة وما ينبغي عمله لكي  
تكون جميلة وثالثة <sup>(٧٠)</sup>.

ويقول أيضاً إذا هدف الشعراء إلى ما يهدف إليه الفلاسفة من تصوير للحياة المثالية الرائعة  
الجمال فإنهم سوف يتفقون مع الفلاسفة، وهو لا يتردد أن يعلن أن الفلاسفة شعراء يحاولون أن  
يقدموا حياة رائعة <sup>(٧١)</sup> (القوانين ٨١٧).

وينبغي على شعراء التراجيدين أن يعضوا للقواعد الأخلاقية والشروط التي للفن الجيد ومن  
أهم شروطه هنا أن تولف الحوقة من كبار الرجال، ويسمى بالحوقة الديونيسية لأن مثل هذه الحوقة  
سوف تكون أدري بطبيعة الوزن والاتلاف الموسيقي واختيار ما يوافق النفس البشرية <sup>(٧٢)</sup>.

وقد ترتب على ذلك أن أصبحت وظيفة الفنان الأفلاطوني أشبه بالواسطة لنقل الحقيقة  
وتوجيه الجمهور إلى الخير وهي مهمة لا يمكن أن يقوم بها أي إنسان عادي بل إنسان ملهم والفنان  
هنا لا يرجع فضله إلى خلقه شيء جديد من العدم وإنما فضله يرجع إلى قدرته وموهبته البارعة في

---

(٦٩) Ibid, 996 c.

(٧٠) Ibid, 667-669.

(٧١) Ibid. 847.

(٧٢) Ibid. 644-&17.



انتسابى إلى هذا العالم الحقيقى الوجود لينقل منه إلى الناس آثار البديعة، كما نقل بروميثيوس  
الفنون من الآلهة إلى الإنسان.

ومن جهة أخرى، فقد تبين لنا من خلال دراسة المحاكاة فى الفن الأفلاطونى أنها تفترض  
نظرية فى الجمال المثالى، إذ لا يمكن أن يقتصر الفن الأفلاطونى على مجرد الإحساس باللذة  
أو الانفعال اللاشعورى وحده، إذ قد ظهر لنا كيف حارب أفلاطون هذا الاتجاه الهيلونستى الواقعى  
فى الفن ذلك الاتجاه الذى قد وجد له أنصاراً من بين فناني عصره ومفكره، أولئك الذين كانوا  
أول من دعا إلى تحرير الفن من الارتباط بأية غاية أخرى تهدف إلى الإشارة إلى الحقيقة المثالية أو  
الاتصال بعالم يفوق الواقع المحسوس. لذلك تنتهى كل تفسيرات للجمال إلى التوحيد بينه وبين  
المثال العقلى الذى يتجلى فى التناسب والاتلاف الهندسى. يعرف الجمال بأنه إنما يوجد فى النظام  
والتناسب وفى كل ما يخضع للعدد والقياس، ويقول فى محاوره فيليبوس "إذا استخرجنا من الفنون  
المختلفة ما تنطوى عليه من حساب وقياس، فما الذى يبقى؟ — لا شئ على الإطلاق  
(Phileb. 55).

ويصف الذات الجمالية المستمدة من تلوق الفنون بأنها تنشأ من إحساسنا بجمال الألوان  
والأشكال والأصوات ولا تكون مصحوبة بأى ألم.

يقول فى هذا المعنى "إن الذى اقصد به جمال الأشكال، لا يعنى ما يفهمه عامة الناس من  
الجمال فى تصوير الكائنات الحية، بل أقصد الخطوط المستقيمة والدوائر والمستطحات والحوجوم  
المكونة منها بواسطة المساطر والزوايا، وأؤكد لك أن مثل هذه الأشكال ليست جميلة جمالاً نسبياً  
مثل باقى الأشكال ولكنها جميلة جمالاً مطلقاً، كما أن اللذة المستمدة منها لا تتوقف على الرغبات  
أو الحاجات الإنسانية، وأكرر هذا الكلام بالنسبة للأصوات التى تتميز بالنقاء والوضوح والتى تخرج  
الحنن الفريد صافياً (Phileb 51).

على هذا النحو أمكن لفيلسوف اليونان أن يحدد الإطار العام لفلسفة الجمال فى العالم  
القديم ووضح ما لها من العمق ومن الأصالة ومن الاتساع ما يجعلها مورداً ينهل منه الفكر البشرى  
لا فى اليونان فحسب بل على مدى عصور الفكر الفلسفى إلى اليوم ولسوف نرى مابقى منها وما  
زال سواء عند خلفائه المباشرين أو عند كل من وقع فى شباك هذه الفلسفة الخالدة.

---

(76) Plat. Protagoras. 320.







## الفصل الثالث

### فلسفة الفن عند أرسطو

٣٨٤ ق.م – ٣٢٢ ق.م

لئن تأثر أرسطو بأكثر المخطوط العامة للفلسفة اليونانية السابقة عليه وبوجه خاص بفلسفة أفلاطون، إلا أن مذهبه في الفن يختلف في روحه العامة عن الروح التي تسود الفلسفة الأفلاطونية.

يؤكد هذا الرأي ما يلاحظ عندما نقرأ عن الفن بلغة وأسلوب أفلاطون في محاورات المأدبة أو فايدروس. فنجد أنفسنا عندئذ نقرأ عن الفن بواسطة الفن وليس الحال كذلك عند أرسطو لأننا عندما نقرأ كتاب الشعر أو السياسة فإنما نقرأ عن الفن بأسلوب علمي — ولا يلجأ أرسطو عند تفسيره للفنون إلى الأساطير ويستلهم مثال الجمال المفارق كما يفعل أفلاطون بل يذهب عكس ما قد ذهب إليه أفلاطون عندما قال إن الفن قد هبط على الإنسان من السماء حين جاء به الإله بروميوس ووجهه للبشر<sup>(١)</sup>

أما أرسطو فيذهب إلى القول بأن الإنسان زودته الطبيعة باليد أقوى الأسلحة يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يكمل به الطبيعة ويقومها<sup>(٢)</sup> واليد هي الأداة التي تخلق غيرها من الأدوات وبها يصنع الإنسان ما شاء من فنون<sup>(٣)</sup>.

ولقد حدد أرسطو المصطلح الفلسفي وبعد أن كانت المحاكاة عند أفلاطون مصطلحاً واسعاً<sup>(٤)</sup> يشمل كل أنواع الإبداع سواء فن الإبداع العقلي الفلسفي أو الإبداع الفني قصر أرسطو فكرة المحاكاة على الفنون، بل خص الفنون الجميلة باسم فنون المحاكاة تمييزاً لها عن باقي الفنون الأخرى التي غايتها إنتاج ما يستعمل أو يلبد الإنسان<sup>(٥)</sup>.

---

<sup>(١)</sup> Plat. Protagoras. 320-322D.

<sup>(٢)</sup> cf. K. Gilbert & Hkuhn : A History of Esthetics. New York 1939 ch III p 59.

<sup>(٣)</sup> Arict., Parts of Amimal. 687.

<sup>(٤)</sup> Arist.. Poutics. 1447 a.



وفى حين اشترط أفلاطون أن يكون الفن الجيد محاكاة للجمال المثالى، رأى أرسطو أن الفن لا يعرف بأنه محاكاة للجمال بقدر ما يكون محاكاة جميلة لأى موضوع حتى لو كان مؤلماً وردياً، واختار الحياة الإنسانية لتكون موضوعاً للمحاكاة فى الشعر وفى التراجيديا. وإذا كان الفن يحاكي الطبيعة فإنه لا يفتقر عند حد المحاكاة الحرفية بل إنه يكمل ما لم تستطيع الطبيعة أن تحققة فهو يحاكي إبداعها بما يبدعه من أشياء وموضوعات جديدة.

ولم يختلف أرسطو عن أفلاطون فى تأكيده لأهمية الفنون الجميلة فى التربية والارشاد المعبر والفضيلة الإنسانية، إلا أنه اختلف عن أفلاطون فى تفسيره لطبيعة اللذة الجمالية، إذ رأى أرسطو فى هذه اللذة تصفية للانفعالات الضارة بالنفس وتنظيماً للمشاعر المضطربة فى حين خلط أفلاطون بينها وبين الوجدان الصوفى أو اللذة الحسية - فالفنان الملهم هو القادر على رؤية المثل أما الفنان السئ فهو المحاكي للعالم الحسى المثير للانفعالات الضارة بالتوازن النفس.

ولقد تناول أرسطو بالدراسة والنقد معظم فنون عصره وكرس لها فصلاً فى ثلثها مؤلفاته العديدة، فأفرد للعطابة مؤلفاً خاصاً بها وتحدث عن الموسيقى فى مؤلفاته المختلفة وبخاصة فى خاتمة مؤلفه فى السياسية.

إلا أن المرجع الرئيسى لنظريته فى الفن والشعر إنما يتركز فى كتابه فن الشعر حيث تناول فيه نظرية المحاكاة والشعر المسرحى وشرح الكثير من آرائه عن التراجيديا وعن تلويحها ونقدها.

وقد حفل كتاب أرسطو عن فن الشعر بنظريات وآراء عدت عماد النقد الأدبى لعصور طويلة سواء عند العرب أو فى العالم الغربى - وذلك منذ ترجم إلى العربية فى العصر العباسى، أما فى العالم الغربى فقد عنى به الشراح الايطاليون فى عصر النهضة وعلى رأسهم فرنشسكو روبرتو<sup>(١)</sup> الذى قدم شرحاً لهذا الكتاب إلى كوزيمو دى مدتشى عام ١٥٤٨ بعد أن نشره عن مخطوطات وجددها فى مكتبة آل مدتش. وقد لفت النظر لأول مرة إلى الكثير من القضايا الهامة التى يحفل بها الكتاب، مثل مشكلة التفرقة بين الشعر والتاريخ، وذلك على أسس أن الشعر يعنى بالكلى فى حين يعنى التاريخ بالجزئى - ثم وضع لأول مرة قانون الوحدة العضوية للعمل الفنى وتناول مشكلة التطهير أو الكاترسيس ففسرها تفسيراً لاذنياً إذ يرى أن تذوق الشعر والتراجيديا يحدث فى المتذوق لها خلاصاً من الانفعالات الأليمة.

<sup>(١)</sup> أرسطو طاليس، فن الشعر : ترجمة د. عبد الرحمن بدوى تصدير ص ١٣.



ومن أشهر من عني بتفسير هذا الكتاب لودفيجو كاستلفاترو الذى وضع قانون الوحدات الثلاث الذى أخذ به شعراء المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر وعلى رأسهم بير كورنى الذى إنتم به فى تراجيدياته وألف كتاباً فى هذا الموضوع عنوانه " مقالات عن الشعر المسرحى" <sup>(١)</sup>.

ثم ظهر بعد ذلك أثر هذه المحاولات على النقد الأدبى الألمانى فى القرن الثامن عشر خاصة عند لسنج Lessing الشاعر الناقد الذى تأثر بأراء أرسطو فى قواعد المأساة على نحو ما يظهر فى مؤلفيه لأزوكون وفن المسرح فى هامبورج - وعن طريق لسنج اكتشف جوته وشيلر - وهما من أعظم النقاد الكلاسيكيين - فلسفة أرسطو وأخذوا بأصولها إلى أن حلت الثورة على الأدب الكلاسيكى مع بداية ظهور الرومانتيكية التى عرض شليجل معالمها فى محاضراته عن الفن المسرحى والأدب عام ١٨٠٠ <sup>(٢)</sup>.

والمرجح أن يكون أرسطو قد كتب كتاب الشعر بعد كتاب السياسة وقبل كتاب الخطابة. ويتفق أكثر الشراح على أن القسم الثانى من الكتاب قد فقد وهو القسم الذى تناول فيه أرسطو الحديث عن الكوميديا بعد أن انتهى فى القسم الأول من الحديث عن التراجيديا. وقد زعم البعض أن أرسطو مات قبل أن يتم كتابة هذا القسم - لكن يضعف من هذا الاحتمال أن أغلب الفهارس القديمة لمؤلفات أرسطو تتحدث عن قسمى هذا الكتاب.

ويلاحظ النقاد أن صورة الكتاب تفتقد إلى كثير من الاتساق المنطقى، وأن به كثيراً من الفصول التى تبدو دخيلة مثل الأجزاء الخاصة بمسائل بلاغية لا تتصل بالموضوع الرئيسى للكتاب <sup>(٣)</sup>.

أما عن كلمة بولييقا Poetica التى أطلقها أرسطو على كتابه عن الشعر، فهى فى أصلها اليونانى كلمة مستمدة من فعل Poiein أى ينتج وما دام الشاعر شأنه شأن كل فنان ينتج خلقاً جديداً فإن كلمة Poetica تشير بوجه عام إلى الفنون عموماً - ولقد وضع أرسطو لأول مرة الفرق بين الفعل Action من جهة وبين الصناعة والإنتاج Making فى الإنتاج والصناعة. يفرض المصانع الصورة على مادة سابقة فى الوجود لأن الفنان يمكن أن يصور الأشياء على أى نحو شاء سواء على نحو ما هى عليه فى الواقع أو أحسن أو أسوأ مما هى عليه فى الواقع. ووصف الفن بأنه يقع فى مجال الاحتمال لا مجال الضرورة كما يكون العلم.

<sup>(١)</sup> Discours sur le Poème dramatique.

<sup>(٢)</sup> أنظر أرسطو طاليس - فن الشعر - ترجمة د. عبد الرحمن بدوي - تصدير ص ٢٦.

<sup>(٣)</sup> أنظر عطية عامر : النقد المسرحى عند اليونان. ص ١٠٧.



ولا شك أن أرسطو حين ألف هذا المؤلف العظيم إنما كان تحت بصره نماذج من الأدب والشعر اليوناني كانت قد بلغت أوج إزدهارها ولعل أهم ما قد استقرأه وألهمه هو هذه الملامح الهوميرية والتراجيدية الاتيكية والكوميديا. فلا عجب أن دار اهتمامه حول موضوع رئيسي في الكتاب هو الشعر الدرامي والملحمي.

وإذا كانت أهمية هذا الكتاب بالنسبة للتقد الأدبي واضحة ككل الوضوح فإنها لا تقل من الناحية الفلسفية أهمية لما تقدمه من إيضاحات لفلسفة أرسطو عموماً، بل إن محاولة فهم هذا الكتاب متعزلاً عن باقي أجزاء فلسفة أرسطو كثيراً ما يؤدي إلى التورط في أخطاء كبيرة في شرح أفكار أرسطو في الفن.

فعلى ضوء فلسفة أرسطو التي تتوخى البحث دائماً عن الغاية انتهى أرسطو إلى القول بأن غاية التراجيديا هي حدوث التطهير Catharsis. وتفسير هذا النظرة لا يفهم بالتالي على ضوء نظريات أرسطو الأخلاقية التي ترى الفضيلة في حالة إتران واستبعاد للميل المتطرفة، بل إن تركيزه على الفعل Action أو الحبكة العقدة Plot كمحور للتراجيديا إنما يرجع أيضاً إلى نظريته إلى الأشياء في تحركها نحو تحقيق صورها الكاملة. فالذي يظهر لنا حقيقة الشخصية إنما هو فعلها كما تهر لنا حقيقة أى شيء من خلال تصرفاته لأن الصورة هي دائماً علة فاعلة في نطاق فلسفة أرسطو الدينامية.

وحاجة التراجيديا إلى الوحدة المضمومة هي كحاجة أى كائن إلى الصورة التي تطلع عليه الوحدة والكمال على حد تعريفه للصورة بأنها مبدأ الوحدة في الكائن الحي.

ونظريته في المعرفة الطمعية التي تبني الوصول إلى الكلى الذي يفسر لنا الجزئيات هو مصدر رأيه في الشعر وما ينبغي أن يكشف عنه من حقيقة كلية تجعله أقرب إلى الفلسفة من التاريخ.

وقد تضمن كتاب الشعر لأرسطو نظريته في المحاكاة وأنواعها ونظرية في التراجيديا.

أما حديثه عن طبيعة الفنون الجميلة فيمكن أن نرجع فيه إلى كتاباته الأخرى وخاصة إلى الفصل الثامن من كتاب السياسة الذي تحدث فيه عن الموسيقى وإلى كتاب الخطابة وعلى العموم فقد اتخذت الفنون الأدبية عند أرسطو محل الصدارة وعلى ضوء حديثه عنها يمكن أن نستخلص فلسفته العامة في الجمال الفني، ولنبداً بنظريته في المحاكاة.



## ١ - المحاكاة :

يرى أرسطو أن فن الشعر قد نشأ في الإنسان بفضل غريزة طبيعية فيه هي غريزة المحاكاة وميله إلى الإيقاع فهو يستمد من المحاكاة لذة كما يستمد من الإيقاع لذة - فالشعر عنده هو نوع من المحاكاة. يقول:

ويدو أن الشعر نشأ عن سببين كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة .. وسبب آخر هو أن التعلم ممتع لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فنحن نسر برؤية الصورة لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه، كان نقول إن هذه الصورة صورة فلان فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صنعتها أو لألوانها أو ما شاكل بها.

وقد بحث أرسطو وسائل المحاكاة فقال:

" إن المحاكاة وسائل مختلفة، فمن وسائل المحاكاة الألوان والرسوم فهذه المحاكاة هي التي تستعمل في الفنون التشكيلية من تصوير ورسم ونحت وقد تستخدم الصوت كما في فن الموسيقى وقد تستخدم الإيقاع أو اللغة أو توافق النغم Harmony (الانسجام) نستعملها مجتمعة أو متفارقة.

فالرقص مثلاً يستخدم الإيقاع وحده، وقد يستخدم الإيقاع والانسجام في الناي والصفر والضرب بالقيثارة أو قد تستخدم اللغة وحدها كما في محاورات أفلاطون أو محاكاة Mimes سرورفرون وأكسيريوس. ومن الفنون ما يستخدم جميع هذه الوسائل مجتمعة مثل الديفورايموس (وهو الشعر الذي كان يغنى في أعياد باخوس إله الخمر بواسطة جولة من السكران وعنه نشأت التراجيديات) والنوموس nomos وهو نوع من اللحن لإنشاد نصوص مأخوذة من الملاحم ثم أطلق فيما بعد على تأليف للحوقة من غير فقرات، والمأساة الملهاة.

ولا يرى أرسطو أن مجرد إتقان الوزن يكون شعراً فقد يكتسب عالم قصيدة بالوزن في طرح الطبيعة مثل أنابندوليس فلا يكون شاعراً، وقد يخلط الشاعر بين مختلف الأوزان ويظل مع ذلك شاعراً كما فعل بحيريون في قصيدته "فتطورس".

أما عن موضوع المحاكاة فهو أخلاق البشر أو أفعالهم المظهرة لهذه الأخلاق والشاعر إما أن يحور الشخصيات أحسن مما هي في الواقع أو أسوأ مما هي عليه في الواقع أو كما هي عليه أم



عبارته القائلة بأن الفن يحاكي الطبيعة فلا تعنى كما يبدو لأول وهلة أن على الفنان أن ينقل ما يراه في الواقع نقلاً حرفياً إنما المقصود هنا هو عملية الخلق للكائنات تامة الصورة يكونها الفنان حين يضيف على المادة التي يستعملها صورة وشكلاً.

ولنقل الطبيعة Nature لا تعنى في فلسفة أرسطو مجموع الكائنات المكونة للعالم الطبيعي بل القوة الباطنة المحركة للكائنات حركة تلقائية تنشأ بها كمال صورها والفن حين ينشد تحقيق هذه الصورة إنما يحاكي الطبيعة بل هو يكمل الطبيعة، وإذا قصرت الطبيعة في تحقيق الصورة أمكن للفن هنا أن يدخل فيحقق ما فشلت الطبيعة في تحقيقه على نحو ما يفعل الطبيب حين يتدخل بغيره ليحقق للمريض الصحة إذا فشلت الطبيعة في تحقيق هذا الأمر<sup>(1)</sup>.

فالن يبحث دائماً عن المثل الأعلى لا يحاكي الطبيعة كما هي عليه بل يتجاوزها إلى النموذج ومن هنا فقد قرب أرسطو ما بين الشعر والفلسفة يقول: إن مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء الممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان يكون أحدهما يروي الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظماً ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي<sup>(2)</sup>.

وكما يكون الشعر محاكاة تكون كذلك الموسيقى، لكنها في الواقع محاكاة أقرب إلى التعبير لما تنطوي عليه من قدرة على تصوير الإنفعالات النفسية وإثارتها، وهي لا تبر عن الانفعالات فحسب بل أيضاً عن الخلق والأفعال، والإيقاع فيها يعبر عن حركة النفس أما اللغة التي كانت تصاحب الموسيقى في الغناء فإتما تعبر عن المضمون يقول أفلاطون بهذا الصدد: إذا افترقت اللغة صعب تفسير معاني النغم والإيقاع ويشبه أرسطو مفعول الموسيقى في إثارة الانفعالات النفسية بمفعول الدواء في شفاء الجسد. يقول<sup>(3)</sup>:

---

<sup>(1)</sup> Arist. Phys II 8., 199 a-15. Pol. 1337 a.

<sup>(2)</sup> Poet., 9, 1451.

<sup>(3)</sup> Arist. Pol. 8 1340.



من الواضح أن نفوسنا تتأثر بالموسيقى ولنا مثال لذلك في موسيقى أولمبوس التي تهز مشاعرنا وتؤثر في نفوسنا، وإننا لنجد في الإيقاع والنغم تعبيراً حقيقياً عن الغضب والليونة والشجاعة والاعتزان وأضداد هذه الصفات، وللأنغام الموسيقية قدرة على التعبير عن الحلق في الواقع وفي هذه التفرقة يتكون الفرق بين المأساة والملهاة فالمأساة تظهر الناس أحسن مما هم في الواقع أما الملهاة فتظهرهم أسوأ، يقول :

" يحاكى الشعراء إما من هم أفضل منا أو أسوأ، أو مساوون لنا، شأنهم شأن الرسامين فان بوليخنوس مثلاً كان يصور الناس خيراً من واقع حالهم وباسون أسوأ مما هم عليه وديونيسيوس كما في الواقع ... وفي الرقص والعزف بالناي والقيثارة قد تقع أيضاً هذه الفروق، وكذلك في الشعر والشعر غير المصحوب بالموسيقى: فهو ميرور يصور أشخاصه أعلى مما هم في الواقع وكليوفون يصورهم كما هم وهي جيمون الناسوس أول مؤلف للباروديات ونيقوخاريس مؤلف "الدابلادة"، كلاهما يصورهم أحسن مما هم في الواقع. وهذا الاختلاف يوجد أيضاً في الديونوموس والنوس ففيهما يمكن تصوير الناس على نحو ما فعل طيوثاوس وفيلوكسافس في القلوكلوناس. وهذا الفارق بعينه هو الذي يميز المأساة عن الملهاة فهذه تصور الناس أدنياء تصورهم أعلى من الواقع<sup>(١)</sup>."

أما عن أسلوب المحاكاة فمنه القصص الذي يستعمل منها الرواية أو القصة كما كان يعمل هومروس ومنه الدرامي أو المسرحي الذي يتحدث فيه الشاعر بلسان شخصياته.

وقد فضل أفلاطون النوع الأول، وذم النوع الثاني لأن الشاعر المسرحي يتلون بلسون الشخصية التي يلبسها ويتحدث بلسانها وقد خص هذا النوع من الشعر بصفة المحاكاة لمجموعة التي تنقل الواقع.

أما أرسطو فقد عمم فكرة المحاكاة على كل أنواع الخلق الفني ولم يشترط في الفن ضرورة أن تكون الموضوعات المحاكية موضوعات عظيمة أو جميلة لأن محاكاة بعض الأشياء لقيمة قد تكون محاكاة جميلة.

غير أنه لم يذهب في تفسيره للمحاكاة إلى حد القول بمحاكاة الواقع كما هو أو الطبيعة على نحو ما هي عليه. بل للشاعر أن يستعمل الصور المتذكّرة والمتخيلة وعليه أن يخلق من كل هذه الأغنية ارتباطاً مقنعاً بحقيقتها. وفي هذا المعنى يقول أرسطو عبارته المشهورة.

<sup>(١)</sup> انظر د. عبد الرحمن بدوي الشعر لأرسطو ص ٨.



"ينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق"<sup>(١)</sup> وهى تختلف فيما بينها اختلافاً يؤدي إلى اختلاف إستجابة السامعين فمثلاً نجد أن الموسيقى الليدية تغير الحزن والكآبة، والدورية لها تأثير متزن، أما الفريجية فتثير مشاعرنا الحماسية، وينطبق هذا التأثير أيضاً على الإيقاع Rythm فلبعض الإيقاعات تأثير مكروني ولبعضها الآخر تأثير حسون ولغيرها سى إذ أن العلاقة وثيقة بين النغم والإيقاع وبين حال النفس.

أما الناي فهو لا يعبر عن الخلق بقدر ما يعبر عن الانفعال ويجسد أن يستعمل فى تحقيق التطهير أكثر ما يستعمل فى التربية والتعليم.

ينبغي أن تستخدم كل أنواع النغم ولكن كل فيما يناسبه، فيستخدم المعبر عن الخلق فى الأغراض التربوية، أما المثيرة للانفعالات كالخوف والشفقة والموسيقى الدينية فهى تستحوذ على بعض الناس فتشفيهم كما تشفى العقاقير المرضى. ويكون تأثيرها أشد على من هم بطبيعتهم مرهقى الاحساس أو محجولين أو عاطفين.

ويثير أرسطو مشكلة شغل بها فلاسفة الجمال المحدثون واثارها كائنا وشوبنهاور وهيجل وذلك حين تسائل لم تختص الانغام والإيقاعات بالقدرة على التعبير عن الميول الخلقية ولا يكون للاندواق ولا للألوان ولا للروائح هذه القدرة؟ — يقول لأن فى الموسيقى حركة فهى أشبه بفعل النفس، والحركة تعبر عن الطبع أما الذوق واللون فليس لهما القدرة. ويقول إن الإيقاع يحدث فى النفس راحة لأنه ينطوى على حساب معلود وفيه نظام واطراد وهذا مشاهد حتى بالنسبة للأطفال<sup>(٢)</sup>.

أما المحاكاة فى الفنون التشكيلية فلا تصل فى قدرتها على التعبير عن أحوال النفس الإنسانية إلى ما يمكن للموسيقى وللشعر أن يصلا إليه، وإن كانت بما تظهره من تناسب يلائم النفس الإنسانية قادرة على التعبير عن اتزان النفس وتناسبها الباطنى.

يقول بهذا الصدد: إن سرورنا بصورة معينة يفترض إعجابنا بأصل الصورة، ولا يمكن لكل الحواس أن تقدم لنا تمثلات واضحة representation فاللمس والذوق لا يبلغان هذه القدرة، أما البصر فيمكنه القيام بهذه المهمة، وإن كانت الأشكال والصور لا تمثل تمثيلاً كاملاً لأنها علامات

<sup>(١)</sup> Arist. Poet. 24, 1050.

<sup>(٢)</sup> Arist. Problems 29-30.



و يبرز دالة على الميول كما تدل السمات البدنية على الميول النفسية، ولذلك ينبغي في التصوير ألا يدرس الأطفال باوسون Pauson بل الأفضل لهم أن يدرسوا بليخنوتوس Polygnotus وباقي نُسُورين والمثاليين الذين اقتنوا تصوير العلق<sup>(١)</sup>

ولم يتوسع أرسطو في الحديث عن النحت وإن لم ينب عن ذهنه ما كان معروفاً لدى الكتاب المعاصرين له من أن التماثيل اليونانية إنما كانت تعبيراً عن حركات الرقص القديم فهي تعبر عن لحظة واحدة من الزمان كتبت الحركة عندها. واغفال أرسطو الحديث عن العمارة يدعو إلى التساؤل. ولكن يبدو أن فن العمارة قد ظل في رأى أرسطو أقرب إلى الفنون النافعة منه إلى فنون المحاكاة فإن كانت فيه محاكاة فهي ليست محاكاة الحياة الإنسانية.

أما عن فن الشعر وهو الفن الذي كرس له أرسطو كل جهوده فقد عده نوعاً من المحاكاة غير أنه لم يهمل تأكيد الوزن والإيقاع إذ عرف الشعر التراجيدي بأنه لغة مزينة مجملة. وعنى أرسطو بالبحث في أصل نشأة الشعر عند الإنسان، فأرجعه إلى غريزة المحاكاة. يقول بهذا الصدد إن المحاكاة غريزة في الإنسان وتظهر فيه منذ الطفولة، والناس يحدون لذة في المحاكاة كما يستمد الإنسان لذة أيضاً من الإيقاع.

أما عن شعر المأساة فقد نشأ عن تراثهم مديح الآلهة أو شعر "الدينورامبوس" أما عن الملهاة فقد نشأت من أغاني القرية.

ويرجع الفضل في تطور التراجيديا إلى أسخيلوس أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين وقلل من أهمية الكورس وجعل للحوار المكانة الأولى ثم جاء سوفوكليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمرهم برسم المناظر. أما الملهاة فلم تكن الدولة تصرف عليها ومن هنا فقد كانت المعرفة بكتابتها أئد غموضاً. وهي عموماً محاكاة لأرذل الناس لا في كل نقيصة فيهم بل في الجانب الهزلي الذي هو نوع من القبيح إذ الهزلي نقيصة بخير إيلام ولا ضرر.

أما الفرق بين الملحمة والمأساة فيرجع إلى أن الملحمة رواية ويحوز لها أن تطول أكثر من دورة شمسية واحدة.

---

<sup>(١)</sup> Arist. Pol. 8. 5.



أما عن تفاصيل حديثه عن المأساة فهو محور كتاب الشعر وموضوعه الرئيسي وهذا يقتضى أن تقدم تعريفه لها وشرحه لحقيقتها.

#### ب : المأساة تعريفها وأجزاؤها

ويعرف أرسطو المأساة بقوله : المأساة هي محاكاة لعمل جدى كامل ذى طول معين بلغة مشفوعة بالوان من التزيين يرد كل منها على انفراد فى أجزاء العمل نفسه وبأسلوب درامى (مسرعى) لا قصصى وتثير حوادثها الشفقة والحنف لتحقيق التطهير من حدة الانفعالات<sup>(1)</sup>.

وعناصر المأساة بناء على التعريف هي ستة: العقدة والشخصية والفكرة واللغة والغناء والمنظر. أما أهمها فهى العقدة، وقد جرى ترجمة كلمة PLOT العقدة باللفاظ متعددة فهى الحكاية أو هي موضوع ولكنها تمثل فى المسرحية العقل الذى يحاكي واقع الحياة وهى فى كل الأحوال العنصر الرئيسى فى التراجيديا وأهم عناصر المسرحية لأنها تصوير لفعل يجرى وتترابط الأحداث حوله. ويشترط أرسطو أن يكون لهذا العمل وحدة عضوية بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية وحجم محدد إذ الجمال كما يقول فى العظم وفى النظام، فوحدة الموضوع عنده أشبه بوحدة الكائن. الذى يستحيل حذف جزء من إضافة جزء إليه بغير إخلال بجمال هذا الكائن وإلى وحدة الفعل التى أكدها أرسطو هنا أضاف النقاد الكلاسيكيون وحدتى الزمان والمكان — وفى الفعل أيضاً يستمد اسم الدراما المشتق من كلمة Dran أى يعمل، مما يؤكد ضرورة أن يدور موضوع التراجيديا حول فعل معين.

والموضوع الرئيسى أو العقدة يقضى أن تعرض ما يكن أن يحدث وفقاً للاحتمال<sup>(2)</sup> أو الضرورة. والمحتمل هو ما يقع فى أغلب الأحيان والضرورى هو ما يمكن أن يقع بشكل آخر . والاختلاف بينهما ليس إلا اختلافاً فى الدرجة ومعنى هذا أنه ينبغي أن يكون فى ارتباط الأحداث منطق يقطع المشاهد بحيث يتعد عما لايقع المشاهد ومن هنا فقد فضل المستحيل المحتمل على الممكن الذى لايقبل التصديق فما لا يمكن حدوثه فى العالم الواقعى يتحول بهييال الشاعر وقوة إقناعه إلى مقنع وبناء على هذا القانون فإن المعادفة فى الشعر تصبح موطن ضعف فى التأليف لأنها لا تتفق والقوانين الطبيعية ولأنها تبدو غير مرتبطة بعمله أو بسبب معقول فمن هذه الجهة وصف الشعر أنه أكثر فلسفة من التاريخ، فالشاعر يعلو على الطبيعة ولكنه لا ينفى له أن يعارضها.

<sup>(1)</sup> Arist, Poet., 1449 b.

<sup>(2)</sup> Le vraisemblable et le necessaire.



ومن العقد ما هو بسيط وما هو مركب أما البسيطة فهي التي يحدث فيها تغيير في مقدرات بطل غير مصحوب بانقلاب أو بالكشاف، ولكي تكون المأساة كاملة يشترط أن يحدث الانقلاب أي تغيير الحال من الحسن إلى الأسوأ أو بالعكس إما بالكشاف أو التعرف فهو الانتقال من الجهل إلى المعرفة كما حدث لإوديبوس فعلاً في مسرحية أوديب ملكاً لسوفوكليس.

أما عنصر الشخصية "Character" فهي تكون المكانة الثانية من حيث أهمية عناصر التراجيديا، وقد أثارت نقاشاً حاداً بين النقاد. وأخذ كثير من النقاد على أرسطو تقديمه العقدة على الشخصية غير أن وجهة نظر أرسطو تتضح أكثر إذا ما ذكرنا أن العقدة هي التي تقدم الشخصيات في فعلها وهي التي تبرز إمكانياتها فتحولها من حالة القوة إلى حالة الفعل.

ويشترط أرسطو أن تظل الشخصية ثابتة غير متضاربة متماكة الصفات أي منطقية مع نفسها.

وللشاعر أن يدخل من خياله ما يجعل به الشخصية.

أما عن البطل التراجيدي فيصفه أنه لاشرير كل الشر ولا هو فاضل تماماً، وهو يسقط في الشقاء لاسبب طبعه الشرير أو فساده الخلقي وإنما نتيجة خطأ لضعف إنساني فيه.

وبهذا يمكن أنه يثير الشفقة والخوف معاً. كما أن المآسى التي تقع في نطاق العائلة الواحدة كان يقتل أخ أخاه تكون أشد تأثيراً مما لو وقع الأمر بين عدو وعدو فإنه أمر لا يستثير الرحمة.

أما عن الأفكار ideas فهو ما تعبر عنه الشخصيات من أفكار. واللفظة أو العبارة هي التعبير عن الفكرة بالألفاظ سواء بالثر أو بالشعر ويشترط ضرورة مطابقة اللفظة للشخصية، أما عن عنصر الغناء فقد كان يلعب في التراجيديا القديمة دوراً هاماً وهو من أهم العناصر الممتعة التي نصح عليها أرسطو في تعريفه للتراجيديا وكان على الشاعر أن يولف الموسيقى المصاحبة لغناء الحقوة. وقد أخذ أرسطو على يوريبديس أنه استعان بايقون بن سوفوكليس في تأليف موسيقى سيئة ولم يولفها بنفسه. أما عن النظر فهو أقل عناصر التراجيديا أهمية إذ يمكن أن تتأثر بالمأساة وبغير تمثيل أو إخراج مسرحي.

وقد رد أرسطو فضل الملحمة على المأساة إلى أن الملحمة تخاطب المثقفين في حين تخاطب المأساة عامة الشعب وقد لجأ إلى استعمال الحركات التمثيلية واللفظة العامة كما إن المأساة قد تستغنى عن التمثيل بالقراءة.



غير أن الغاية المنشودة من التراجيديا هي إحداث ما أسماه بالتطهير Catharsis الذي تحدثه التراجيديا في النفس الإنسانية بواسطة إنفعالي الخوف والشفقة.

وقد أثارت نظرية أرسطو في التطهير كثيراً من المناقشات في تفسير المقصود بها. ومما لاشك فيه أنها لفظة تداولت في المصطلح الطبي والمصطلح الديني قبل أن تتخذ مكانتها في المصطلح الفني، فالتطهير في الطب يعني عملية تطعيم بنفس المادة أو المزاج الذي يسبب ألماً في الجسم لتحقيق مناعة معينة، وبهذا المعنى يمكن أن يكون التطهير الناتج عن مشاهدة التراجيديا هو إحداث عملية توازن نفسي عن طريق انفعالي الشفقة والخوف فتطلق الزائد منها أو توقظ الساكن منه.

أما المعنى الديني فقد كان واضحاً في طقوس الديانة اليونانية. وقد ذكر أرسطو هذا النوع الناتج عن التطهير بواسطة الموسيقى الدينية في كتابه السياسة فذكر ما تحدثه الموسيقى من حالات من الجنون الصوفي يعقبها تطهير وهذو. فالموسيقى بما تثيره من حملي enthusiasm تثير نوعاً من الحماس الديني religious frenzy نغده في الألحان المقدسة النافعة إلى الهوس الصوفي، يعقبه شفاء وتطهير. وكذلك الحال بالنسبة لمن يتأثرون بانفعال الشفقة والخوف والانتعالات المماثلة تحدث لهم تحربة من نفس النوع فحميمهم يتطهرون بنفس الطريقة فتهدب نفوسهم وتتهيج.

فأنغام التطهير تحدث لذة خاصة وعلى هذا النحو ينشئ على مؤلفي موسيقى المسرح أن يسلكوا، ولما كان جمهور النظارة يضم صنفين من الناس: الصناع والعمال إلى جانب الأحرار والمثقفين ينبغي أن تراعى في تأليف الأنغام ما يعيد لطبائهم المنحرفة الإتران. ويسمح للمؤلفين أن يختاروا الموسيقى المؤثرة على هذه الطبائع وهي في الواقع أنغام تختلف عن الأنغام التي تختارها لثربة النشئ والتي غايتها التوجيه إلى الفضائل الأخلاقية ومثالها الموسيقى الدورية، أما الموسيقى التي تؤدي إلى الانفعال فهي الموسيقى الفريجية وآلتها هي الناي وهي تماثل شعر الديورامبوس المعروف بأن أصله فريجى ولا يمكن لشاعر أن يؤلف ديورامبوس على وزن دوري؛ ولذا فقد فشلت محاولة فيلو كسينوس Philoxenus إذ حاول أن يكتب ديورامبوس إحدى المسرحيات على وزن دوري، وانتهى إلى ضرورة الرجوع إلى الوزن دوري<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Arist. Pol. 1342.



ولعل في هذا الحديث الذى ذكره أرسطو فى نهاية كتابه السياسة عن التطهير فى الموسيقى ما يوضح فكرته فى التطهير التى عرفت عنه فى كتاب الشعر، فمن الواضح أن اللذة الجمالية المستمدة من فن التراجيديات أشبه باللذة التى نستمدّها من الألحان المقدسة ذات التأثير الدينى أو من الموسيقى الفريجية العنيفة لشعر الديثورامبوس.

وهى لذة جمالية لا شك فى هذا لكنها من نوع خاص فى التراجيديات إذ صورها بإفعال الشفقة والعوف: الشفقة على أبطال التراجيديات إذ يسقطون فى الشقاء والعوف على مصيرنا أو قد يكون العوف من موضوع التراجيديات والشفقة على الأبطال إذ يقعون فى هذا المصير.

وقد أثر أرسطو ألا تتولد الشفقة والعوف عن المنظر المسرحى بل عن ترتيب الأحداث المسرحية. فالحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفرغ منها وتأنه الرحمة بصراعها وإن لم يشهدها كما يقع لمن تروى له قصة أوديسوس ... أما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحى .. أن يشروا الرعب الشديد لا العوف، فلا شأن لهم بالمأساة لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت بل اللذة الخاصة بها<sup>(١)</sup>.

على هذا النحو حدد أرسطو اللذة الجمالية المتولدة عن التراجيديات وقد استطاع أن يوجه الفكر الجمالى توجيهاً جديداً مختلفاً عما ذهب إليه أفلاطون بهذا الصدد ففى حين رأى أفلاطون فى الانفعال الناتج عن تذوق الفنون أثراً ضاراً ياتزان النفس أكد أرسطو أن لهذا الانفعال أثراً صحيحاً وعلاجاً لها.

ومع أن أرسطو لم يستبعد الأثر الأخلاقى أنه مع ذلك قد استطاع لأول مرة أن يفرق بين النقد الأخلاقى الذى يوظف الفن لخدمة الغايات الأخلاقية والتأمل الفلسفى وبين النقد الجمالى الذى يقيم الفن بما يحققه من إشباع للبهجة الجمالية.

ولقد نجح أرسطو فى تحقيق التوازن فى تأكيده للحانث التروى فى الفن حين وضع أثر الموسيقى والتصوير فى تربية النشئ عندما تعرض لتربية المواطنين فى كتاب السياسة. وفى الوقت نفسه كان من أكثر الفلاسفة إحتفاءً بتنمية التذوق الجمالى كعامل أساسى فى تربية المواطن وتكوينه التكوين اللائق بالإنسان. يقول<sup>(٢)</sup>:

<sup>(١)</sup> Arist. Poet. 1453.

<sup>(٢)</sup> Arist, Pol. 1338.



إن تعليم النشئ الرسم والتصوير لا يقتصر على تزويدهم بالقدرة على تقدير قيم السلع التجارية بل لتنمية قدرتهم على ملاحظة الجمال في الأشياء. إن الغاية التي كان أرسطو ينشدها من الفن لم تكن دائماً تحقيق القدرة على حسن التصرف في الحياة العملية فحسب وإنما هو أيضاً إشباع للحس الجمالي وهي الغاية التي أكدها بالنسبة لفن المسرح بوضوح ثم عممها على باقي الفنون على السواء<sup>(١)</sup>.

وقد بذل الكتاب الفلاسفة العرب مجهودات كبيرة في فهم وترجمة كتاب الشعر لأرسطو فقد ترجمه أبو بشر متى بن يونس القنائي عن السريانية وعرفوا هوميروس وذكروه باسم أوميروس ولكنهم لم يترجموا شعر اليونان ولا مسرحهم في أوج عصرهم الذهبي للترجمة بل عنوا في المقام الأول بترجمة العلوم والفلسفة والمنطق - واستطاع الجاحظ أن يعبر بصديق عن هذا القصور عند العرب في ترجمة الشعر بقوله: "الشعر لا يستطيع أن يترجم ولا يحوز عليه النقل وإلا تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب فيه"<sup>(٢)</sup> وهكذا سبق الجاحظ أحدث ما وصل إليه فلاسفة الفن في العصر الحديث وعلى رأس هؤلاء سارتر الذي رأى في الشعر فنا يقوم على الإحساس بوقع الكلمات من حيث شكلها وصلاتها لا من حيث المعنى وحده.

ولقد عرف الفارابي كتاب أرسطو في الشعر ولخصه في رسالة في قوانين صناعة الشعر - وكذلك قدم ابن سينا تلخيصاً للكتاب والمراجع أنه قد اعتمد على ترجمة منقولة عن السريانية عبر ترجمة أبو بشر متى بن يونس القنائي وبالإضافة إلى هؤلاء عنى ابن رشد بتلخيص كتاب الشعر وحاول في هذا التلخيص تطبيق قواعد أرسطو على الشعر العربي بعد أن وحّد بين التراجيديا والمديح وبين الكوميديا والهجاء الأمر الذي أدى إلى كثير من الغموض واللبس<sup>(٣)</sup>.

(١) cf. S. H. Butcher. Aristotle Theory of poetry and Fine Arts. Dover Publication. 1951.

(٢) الجاحظ : الحيوان.

(٣) انظر: فن الشعر: ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، تصدير ص ٥٠ وكتاب أرسطو طاليس في الشعر نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي تحقيق وترجمة د. شكري محمد عباد دار الكتاب العربي سنة ١٩٦٧.



وقد استطاع حازم القرطاجنى أن يصل إلى آراء فى غاية الأهمية عن الشعر ومما توصل إليه تفرقه بين الشعر العربى وقد رأى أن الشعر اليونانى يقوم على الخيال والأساطير فى حين أن الشعر العربى يروى ما يقع<sup>(١)</sup>.

وإذا كانت القواعد والتقاليد قد غلبت على الشعر العربى لعصور كثيرة فإن ذلك يرجع إلى ما ساد هذه العصور من جمود جعلت الصنعة تغلب على التجديد والانطلاق الذى تميزت به عصور النهضة ولعل مرجع ذلك أن الشعر كان عند العرب كما يقول ابن خلدون ديواناً لأخبارهم وحكمهم وشرقيهم والشعر هو الجزء المنظوم من علم الأدب، أما الجزء الآخر فهو النثر<sup>(٢)</sup>.

وكان للموسيقى عند فلاسفة العرب مكانة تدنو من مكانة الشعر أدخلوها ضمن علوم التعاليم وذكرها الفارابى فى كتابه إحصاء العلوم فقال "إنها العلم الذى تعرف به صناعة الألحان" وبرز الفارابى فى هذا الفن وروى ابن خلكان أنه مخترع الآلة المسماه بالقانون<sup>(٣)</sup> كذلك ألف الفارابى كتاب الموسيقى الكبير وأهداه للوزير أبى جعفر بن القاسم الكرخى.

ويضح مما سبق أن أقوال الفلاسفة والمفكرين عن الفن لم تكن تكون علماً أو فرعاً خاصاً من فروع الفلسفة وإنما كانت متضمنة فى أبحاثهم الخاصة بنقد الشعر والأدب أو فى ثنايا كتاباتهم عن فن الموسيقى.

---

<sup>(١)</sup> حازم القرطاجنى ونظريات أرسطو فى الشعر : تحقيق وترجمة د. عبد الرحمن بدوى. من كتاب الدكتور

طه حسين فى عيد ميلاده السبعين القاهرة سنة ١٩٦٢.

<sup>(٢)</sup> ابن خلدون - المقدمة.

<sup>(٣)</sup> وفيات الأعيان ج ٤ ص ١٠١.







## فن الشعر<sup>١</sup>

الفقرات من ١٤٤٧ - ١٤٥١

١ - إن موضوع بحثنا هو الشعر وعن طبيعة العقدة Plot إذ أردنا للشعر أن يبلغ مبلغ الجودة. وكذلك عن أجزاء الشعر وعن أى موضوع آخر يتصل بهذا المبحث ، ولتتبع الطريق الطبيعي فنبداً بالمبادئ الأولى ...

إن شعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا، والشعر الديثورامبي وأكثر الصغر فى الناي واللعب على القيثارة كلها بوجه عام أنواع من المحاكاة. ولكنها تختلف عن بعضها من ثلاثة جهات، فإما باختلاف وسائل المحاكاة، أو باختلاف موضوع المحاكاة أو بطريقة المحاكاة فكما أن من الناس من يحاكون ويمثلون الأشياء بواسطة الألوان والأشكال، ومن الناس من يحاكونها بواسطة الصوت، فكذلك يكون الأمر بالنسبة لمجموعة الفنون التى سبق أن ذكرناها، فإنها تستخدم المحاكاة بواسطة الإيقاع Rythm واللغة Language والوزن Harmohy.

أما كل منها على انفراد أو بها مجتمعة فالإيقاع والوزن يستعملان فى الصغر فى الناي واللعب على القيثارة، وكذلك فى الفنون الأخرى التى على شاكلتها مثل صغر الرعاة - والإيقاع وحده بغير وزن يستخدم فى الرقص ويحاكى الرقص العلىق سواء فى فعله أو فى اتعاله بواسطة الحركات الإيقاعية.

وهناك فن آخر يحاكي بواسطة اللغة سواء كانت نثراً أو شعراً، فإذا كانت شعراً فهو بواسطة جنس واحد من الأعارض أو جملة أعارض Metres.

.. وموضوعات المحاكاة هي أفعال البشر ولما كان البشر الذى يحاكيهم إما أحسن مما نحن عليه أو أسوأ أو كما نذكر، فكذلك نجد فى فن التصوير أن بوليخيتوس يصور الناس خيراً مما هم، وبازون يصورهم أسوأ مما هم وديونيسيوس يصورهم كما هم. وكذلك فإن هذه الاختلافات توجد أيضاً فى الرقص وفى الصغر بالناي واللعب على القيثارة كما توجد فى الكلام المنشور والشعر الذى لا تصاحبه الموسيقى.

<sup>١</sup> انظر الترجمة الكاملة للكاتب فى كتاب ارسطو طاليس فى الشعر ترجمة د. عبد الرحمن بدوى النهضة



فهوميروس مثلاً يصور الناس غيراً مما هم وكليوفون يصورهم كما هم "وهيجيمون الثاني" الذي كان أول من اخترع المسامير Parodies ونيقوخاريس مؤلف الدلياد Deliad يصورهم أسوأ مما هم.

٢ - ومن الواضح أن للشعر على العموم مصنفين وأنهما يرجعان إلى الطبيعة الانسانية وأن المحاكاة فطرية في الانسان منذ الصغر والانسان يختلف عن سائر الحيوان بأنه أكثر المخلوقات قدرة على المحاكاة وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة.

ولا يقل عن ذلك عمومية اللغة المستمدة من موضوعات المحاكاة ودليل ذلك يظهر بالتجربة من أننا نلذذ بالنظر إلى الصور البالغة اللذة للأشياء حتى التي نتألم لرؤيتها، مثل ذلك أشكال الحيوانات القبيحة والجثث الميتة، وسبب ذلك مرة أخرى هو أن التعلم لا يسر الفلاسفة وحدهم بل سائر الناس أيضاً وإن كانت قدرتهم على ذلك محددة.

٣ - ولتوكل الكلام عن الشعر ذى العروض السداسية Hexameter وعن الكوميديا ولتحدث مما سبق هذا التعريف.

فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل بلباته وله حجم معين بلغة متممة وبشكل درامي. فيه تمثيل أفعال وليس بشكل قصصى وتتضمن أحداثاً تثير الشفقة والخوف لتحدث تطهيراً Catharsis لهذه الانفعالات.

ومعنى اللغة المتممة هو أنها لغة تتضمن إيقاعاً ووزناً وغناء، وأن أجزائها منها هو موزون ومنها ما يتم بالغناء.

وتشمل التراجيديا على ستة أجزاء هي: العقدة (أو القصة) Plot والشخصيات Characters والعبارة Diction والفكر والمنظر والفناء.

فوسائط المحاكاة اثنان من هذه الأجزاء وجزء واحد يكون طريق المحاكاة وثلاثة أجزاء هي موضوع المحاكاة، وليس بعد ذلك شيء.

وأهم هذه الأجزاء الستة هو تركيب أحداث القصة، فالتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأفعال والحياة والسعادة والشقاء والسعادة هما في الأعمال.



٤ - وإذ قد انتهينا من التمييز بين الأجزاء، فلنبحث كيف تكون القصة أو العقدة لأنها أعظم عناصر التراجيديا.

ولقد سبق لنا القول إن التراجيديا هي محاكاة فعل كامل تام وله حجم معين والتمام الكامل هو ما له مبدأ ووسط ونهاية ، والمبدأ هو ما لا يكون بعد شيء آخر ولكن شيئاً آخر يكون ويحدث بعده على النحو الطبيعي.

أما النهاية، فهي على العكس ما يكون بعد شيء آخر إما بالطبيعة أو بالضرورة أو فنى الغالب ولا يتبعه آخر أيضاً، فينبغى إذن فى القصص المحكمة ألا تبدأ من أى موضع اتفق ولا تنتهى إلى أى موضع اتفق.

ثم إن المحمل سواء كان فى الكائن الحى أو فيما هو مركب من أجزاء لا يتلخص فى مجرد ترتيب الأجزاء بل ينبغى أن يكون له حجم معين.

فالحمال يتطلب حجماً معيناً وترتيباً ولذلك فيستحيل وجوده فيما هو شديد الصغر لأن إدراكنا لا يميز مالا يستند زماناً - كما يستحيل وجوده فى الحجم الكبير جداً إذ لا يتم فى الإدراك مجتمعاً ويفقد الناظر إليه الوحدة والكلية.

فكذلك كما أنه ينبغى للأجسام وللأحياء أن يكون لها حجم وأن يسهل النظر إلى هذا الحجم كذلك ينبغى أن يكون للعقدة طول وأن يكون هذا الطول مما يسهل تذكره وعلى العموم نقول أنه فيما يتعلق بالعقدة يكفى فيها الطول الذى يسمح بالتغيير فى الشقاء إلى السعادة أو من السعادة إلى الشقاء فى حوادث متسلسلة على نحو الامكان أو الضرورة.

٥ - يتضح مما سبق قوله، إن وظيفة الشاعر ليست وصف ما قد حدث بل يمكن أن يحدث على نحو الاحتمال أو الضرورة - فالفرق بين المؤرخ وبين الشاعر لا يكون لأن الأول يستعمل النثر والآخر النظم إذ يمكن أن تصاغ أقوال هيرودوت فى أوزان ولكنها تظل رغم ذلك تاريخاً وإنما يختلفان بأن أحدهما يصف ما قد وقع فعلاً فى حين أن الآخر يصف ما يمكن أن يقع ومن هنا كان الشعر أكثر فلسفة من التاريخ ذلك لأن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الكلليات فى حين أن قضايا الشعر أقرب إلى ذكر الجزئيات.

والكلية هو ما يمكن لنوع من الناس أن يقوله أو يفعله على نحو الاحتمال أو الضرورة وذلك هو ما يحدث فى الشعر حين يصنع الشاعر الأسماء للشخصيات.



أما الجزئى فهو مثلاً ما قد فعله أَلقيادس أو ما قد حدث له، وواضح أن ذلك قد جرى فى تأليف الكوميديات، فإن الشاعر بعد أن يُلّف القصة على نحو الاحتمال يضع لها الأسماء المناسبة لكن كان الشعراء الأياهيوس يقولون الشعر فى أفراد من الناس.

أما فى التراجيديات فإن الشعراء يتسكّون بأسماء تاريخية ولهذا السبب فإن الممكن هو المقنع ...

على أن من التراجيديات ما يكون فيه إسم من الأسماء المعروفة وتكون سائر الاسماء الأخرى مصطنعة وفيها ما لا يقع فيها إسم من الأسماء المعروفة أصلاً كما فى تراجيديا أنيغورس لأجاثون.

ورغم ذلك فهذا لا ينقص من بهجتها، فظاهر مما سبق أنه لا يجب أن يتعلق الأمر دائماً بالقصص المأثورة. لأنها معروفة للقلة ولكنها تدخل البهجة على الكثرة التى لا تعرفها.

وواضح مما سبق أنه ينبغي على الشاعر أن يكون صانع قصص أولاً قبل أن يكون صانع أوزان لأنه يكون شاعراً بقدر ما يقدمه من محاكاة للأفعال.

وإذا تصادف أن صنع شعراً فى أمر من الأمور التى وقعت. فإن ذلك لا يؤثر فى كونه شاعراً إذ لا يمنع أن تكون بعض الأمور التى وقعت متفقة مع قانون الاحتمال والامكان.



## الفصل الرابع

### الفن والتصوف عند أفلوطين

٢٠٤ - ٢٧٠ م

يعد أفلوطين أشهر فلاسفة اليونان بعد أرسطو. وهناك ما يقرب من خمسة قرون تفصل بينهما كانت حافلة بكثير من الظواهر والاتجاهات الفنية التي أتت بها الحضارة اليونانية الرومانية. ففى ظل هذه الحضارة تطورت العمارة والنحت تطوراً لا مثيل له حتى ليصدق قول من قال "إن أوغسطس تسلم روما من الطوب وتركها من الرخام وتحول ولع ودوميتان بالبناء إلى جنون كجنون ميديس أن يحول كل ما يلمسه إلى تحفة ذهبية. وازدهرت فنون الأدب في حضارة الرومان فتألفت أسماء في الشعر والمسرح من أشهرها فرجيليوس وبلاوتس وترنس، بل ظهرت القصة مع أبوليوس Apuleius مؤلف "الحمار الذهبي"<sup>(١)</sup>.

وإذا كان تاريخ الفن قد شاهد في العصر الروماني فترة من فترات التطور والتجديد إلا أن الأبحاث النظرية والفلسفية قد مالت إلى الاعتماد عن التعمق الفلسفي ومالت إلى البحث فى التطبيق العملى وذكر التفاصيل الفنية والتحليل الواقعي. ولعل من غير الأمثلة على هذه الخصائص كتاب الشخصيات لثيوفراستس فقد بعد ثيوفراستس عن منهج أرسطو فى تحليله للشخصية. كان أرسطو يذهب سواء فى كتابه الأخلاق النيقوماخية أو فى كتابه الشعر إلى الأسس والمبادئ العقلية ليفسر على أساسها الشخصيات. كانت الشخصية تفسر ويستدل عليها من خلال العقدة مثلاً فى المسرحية أما عند ثيوفراستس فنجد شيئاً آخر مختلفاً إذا أعيد يعنى بما يكشف عن عباها النفس الإنسانية عن طريق الأمثلة الملموسة الملاحظة فى الواقع الموضحة للتفاصيل الجزئية. وبعد أرسطو استكمل Aristoxenus وهو أيضاً من أتباع أرسطو من أشهر من جدد فى فلسفة الموسيقى إذ ابتعد عن النظرية الفيزيائية التى ردت الموسيقى إلى أصول فيزيائية وابتعد عن النظرية المعارضة التى عدت الموسيقى مجرد لذة حسية تعاطب الآذان وذهب إلى نظرية جديدة لا تجدد الموسيقى فى النسب الرياضية بل فى العلاقة الدينامية بين الأنغام وبعضها ويبحث من وجهة نظر موسيقية خالصة.

<sup>(١)</sup> هو لوسيوس أبوليوس من أشهر كتاب اللغة اللاتينية فى القرن الثانى الميلادى اشتهر بالعطابة والفلسفة وروى فى مؤلفه الحمار الذهبي مغامرات رجل تحول حماراً واضطلع على الغريب من أفعال البشر.



ومع ذبول أثر المدرسة المشائية ظهرت الرواقية والأبيقورية، ولعل أهم ما أضافه الرواقيون إلى تاريخ علم الجمال إنما ينحصر في أبحاثهم في النحو والخطابة وقد ترتب على نزعتهم المادية أن وحدوا بين الصوت في الكلمة وبين المعنى وعنوا باللغة باعتبارها الوجه الآخر للفكرة، وقد تأثر بنظرياتهم في الخطابة ديونيسيوس من هاليكارناسوس ومنهم ديوجن الذي كتب عن اللغة وانتبأ عن الألفاظ ومعناها وقدم الشاعر الأبيقوري لوكرتيوس تفسيراً واقعياً لنشأة الغناء فذهب إلى أنه محاكاة لتفريد الطير في الطبيعة وذهب إلى أن الناس قد صنعت آلات النفخ محاكاة لما سمعوه من حفيف الريح بين الأشجار.

كذلك عني شيشرون بالخطابة وله في ذلك رسالة عن الخطيب On the Orator حاول فيها معارضة آراء سقراط على لسان كراسوس الذي ذهب في هذه المحاوراة إلى القول بأن المضمون الجيد وحده لا يكفي في الخطابة وأن للشكل أهمية مساوية للمضمون.

وفي هذا العصر أيضاً كتب هوارس كتابه عن الشعر وكتب فيتروفيوس Vitruvius عن العمارة De Architectura وقد اتفق كلاهما على الرأي الذي يميل إلى تشبيه العمل الفني بالكائن العضوي سواء كان قصيدة من الشعر أو مبنى معمارياً - فكان له في هذا قصب السبق على مدرسة العمارة العضوية ورائدها في العصر الحديث فرانك لويد رايت<sup>(١)</sup> وكتب بليني الأكبر<sup>(٢)</sup> فصلاً عن تاريخ فن التصوير في كتابه الذي أطلق عليه إسم التاريخ الطبيعي حول عام ٥٠ ق.م شرح فيه أساليب التصوير وتطورها - وفي القرن الأول الميلادي قدم لونجينوس Longinus بحثاً عن الجليل the sublime رجع في هذا البحث إلى أسس الفلسفة السقراطية الأفلاطونية أشاد فيه بمغلة الروح وأهمية الباطن على الشكل الخارجي ورأى أن المضمون المصعب يؤثر في النفس أكثر مما يؤثر الشكل المنسق، ودافع عن نظرية الإلهام الذي ينتهي الذي ينتهي إلى النشوة أو العذب estasy<sup>(٣)</sup>.

وبهذه الآراء قدم لونجينوس تمهيداً لاستطبيقاً أفلوطين وإن كانت كتابات لونجينوس أقرب إلى النقد الأدبي منها إلى علم الجمال - والواقع أن سيادة النزعة الحسية والمادية في العصر اليوناني الروماني لم تحل دون سريان تيار روحاني يستلهم الأسرار الدينية والنزعات الصوفية التي استمدت من فلسفات وأديان الشرق القديم، الأمر الذي ظهر بوضوح عند أفلوطين ومعاصريه أمثال ديون

<sup>(١)</sup> أنظر في هذا كتابنا مقدمة في علم الجمال - الباب الثالث ص ١٥٥ طبعة ١٩٧٦

<sup>(٢)</sup> The Elder piciny's chapters on the History of Art ed. text. Blake and Enless.

<sup>(٣)</sup> Longinus, on the Sublime. Part II Setion .



كريستوسم الذى رأى أن أنسب الصور لتمثيل الآلهة هي الصورة الإنسانية واستمر النقاش حول تمثيل الآلهة فى الفن هل يحوز فى صورة حيوانية أم فى صورة البشر. وقد كان هذا الجدل مثير بحث هام فى علم الجمال عند كاتب معاصر لأفلوطين هو فيلوستراتوس (١٧٠-٢٤٥) الذى كتب مؤلفاً عن حياة أبولونيوس من تيانا أعاد فيه النظر فى فكرة المحاكاة التى كانت عماد نظرية الفن عند سابقه. وعنى بنظرية أخرى فى تفسير الفن تعتمد على الخيال الخلائق - فذهب إلى القول بأن المحاكاة تلتزم بما يقع تحت الحس فى حين أن الخيال يتجاوز الحس. ومما يقوله فيلوستراتوس بهذا الصدد : إن فيدياس وبراكستيلس المثالان لم يصعدا إلى السماء ليعانينا الآلهة ويحاكيانها حتى نقول إن الفن محاكاة ... إنما أمكن لهما أن يحققا ما عملاه بفضل الخيال غير المقيد، لأن الخيال يخلق إلى آفاق أرحب من الواقع. وكذلك أكد فيلوستراتوس أهمية الخيال كقوة خلاقة فى الفن بعد أن ظل القدماء يعتبرونه قوة من قوى المعرفة مكملة للحس والعقل، وعلى الرغم من أهمية هذه الملاحظة إلا أنها لم تستغل فى أى نظرية جمالية حتى العصر الحديث، فقد ظل الحمال طوال العصور الوسطى ينظر إليه على مظهر للحقيقة المطلقة ودليل على الخير، وأنه يتلخص بالنسبة للمحسوسات فى الصورة المعقول والنوذج الثابت الخالد - وقد جاءت فلسفة أفلوطين الفيلسوف اليونانى تعبيراً عن هذه الفلسفة التقليدية المثالية التى ترجع أصولها إلى فلسفة أفلاطون والتيارات الصوفية الروحية السائدة فى هذا العصر، وكان بحثه فى الحمال دعوة إلى الوصول إلى المبدأ الواحد اللامرمى الذى يتجاوز الحس والواقع على نحو ما ذكر فى مؤلفه التاسوعات<sup>(٥)</sup>.

#### الجمال عند أفلوطين :

عرف أفلوطين الجمال بأنه موضوع محبة النفس لأنه من طبيعتها وهو ينتمى إلى عالم الحقائق العقلية، فهو بطبيعته أقرب إلى النفس منه إلى طبيعة المادة، ولذلك فهى ترتاح إليه وتجه فى حين يكون القبيح أقرب إلى طبيعة المادة. يقول : عندما تصادف النفس ما هو جميل تنلغ نحوه لأنها تتعرف عليه إذ أنه من طبيعة مشابهة لطبيعتها. أما حين تصادف القبيح فهى تصد عنه وتنكمش على نفسها لأنه مغاير لطبيعتها<sup>(٦)</sup>. لذلك يرى أفلوطين أن كل ما تشكل بحسب فكرة مقولة صار أجمل، فالجميل هو المصور والقبيح وهو ما يخلو من الصور المعقولة. والبرهان على ذلك أننا لو قارنا بين حجرين أحدهما قد نحت على صورة معينة كأن تكون صورة إله أو إنسان وترك الآخر بغير تشكيل أو صورة مقولة فإننا نلاحظ أن الأول سوف يتفوق على الآخر فى القيمة

(٥) cf. Plotin Ennead. ٤. ٥ V, 8.

(٦) Plotin 16.1



الجمالية<sup>(٧)</sup>. ويقول أيضاً إن الجمال يصدر عن الصورة أو المثال الذى ينتقل من المبدأ الخالق إلى مخلوقه، كما ينتقل جمال بالفن من الفنان إلى عمله الفنى.

وبناء على ذلك لا يرجع الجمال إلى المادة بل يرجع دائماً إلى الصورة وعلى الفنان إن أراد بلوغ الكمال فى عمله ألا ينقل عن الطبيعة بل عليه أن يستمد من عالم المعقولات الصورة الكاملة التى تشكل بها الطبيعة – يقول أن فيدياس المثال لم يصور الإله زيوس بحسب ما قد أبصر بل كما لو أراد الإله نفسه أن يكون عليه لو أنه بنا للناس.

فالجمال إن وجد فى الطبيعة أو وجد فى الفن فإنما مصدره هو دائماً الصورة التى تنتسب إلى العالم العقلى لأن الطبيعة تحاكي النماذج العقلية أو المثل على حد قول أفلاطون. وعلى الإنسان إذا ما أراد بلوغ الكمال فى عمله أن يظهر نفسه حتى تكشف هذه المثل العقلية التى هى موجودة بباطنه والتى تصله بالعالم الإلهى الخالد. يقول:

يوجد الجمال فى الفن أكثر مما يوجد فى الفنان وهو يوجد فى الفنان أكثر مما يوجد فى أعماله الفنية ذلك لأنه يكون دائماً فى العلة أعظم مما هو فى المعلول، ولذلك أيضاً كانت الآلهة أعظم وأجل فناً لأن العقل فيها أعظم مما هو فيها.

أى أن الجمال لا ينتقل بأكمله بل بجزء منه فقط لأن الأصل يتضاءل كلما هبط، على نحو ما نصف شعاع النور كلما بعد عن مصدره. ذلك لأن كل علة تكون فى ذاتها أقوى من معلولها. وتنتهى نظرية أفلاطون إلى نوع من الطهارة الروحية التى ترتفع بالنفس من العالم الحسى إلى عالم الحقائق الروحية الذى يعلو على الحس والذى يلهم من يصل إلى تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسى فيوحد بين الجمال والخير الأقصى أو الحقيقة القصوى. يقول: إن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والزوايا فجمالها أيضاً مستمد من النفس إذ أن النفس إلهية وهى تحول كل ما تمسه وتسيطر عليه جحيراً فى حدود قدرته على تقبل الجمال. ويقول: تصير النفس جميلة بقدر ما تشبه بالله<sup>(٨)</sup>.

---

(٧) Plotia Enn. I, 6, 2.

(٨) Plotin Enn. V, 8, 2.

(٩) Plotin Enn. I, 6.6.



وعلى أساس هذه الاستطيقا الصوفية فسر أفلوطين جمال المحسوسات، ما كان منه فى متناول البصر أو السمع بأنه لا يرجع إلى تناسب أجزائها، كما يقول بعض معاصريه أمثال الرواقين وشيرون، إذ لو كان التناسب هو سبب الجمال فإنه سوف يقتصر على الأشياء المركبة ويعلم من الأشياء البسيطة. وإن جاز هذا الرأى فسوف يكون الكل هو الجميل وتكون الأجزاء قبيحة وهذا يفضى إلى التناقض إذ كيف يصح أن يتولد الجمال من اجتماع أجزاء قبيحة<sup>(١٠٩)</sup>. ومن جهة أخرى، فإن التناسب، والمقاييس إنما هى أفكار تتعلق بالكم ومن ثم لا يجوز أن تطبق على الحقائق الروحانية، كالأفعال والأعلاق والأفكار، ويعنى أفلوطين فى النهاية رد الجمال إلى علة أو سبب معقول وينتهى إلى نظرية أقرب إلى التصوف الذى يوحد بين حقيقة الوجود والغير والجمال والذى يصور شوق النفس الإنسانية المستمر إلى الاتصال بهذه الحقيقة والتشبه بها.

ومما لا شك فيه أن تمسك أفلوطين بهذا المضمون الروحاني إنما يعكس تأثره بالأسرار والأديان الشرقية التى كانت تسود مدينة الإسكندرية فى القرن الثالث الميلادى، وتعكس انصراف الفيلسوف عن الحياة المادية التى زاد الإقبال عليها فى العصر الرومانى، ومن الواضح أن أفلوطين قد استقى مبادئ فلسفته الجمالية من فلسفة أفلاطون حين أخذ يبحث عن الجمال فى العالم العقلى المثالى وطالب الفن أن يحاكي الأصل لا الظلال ونأى بالقرن عن كل الاتجاهات الحسية والزراعات الواقعة. غير أن تصوف أفلوطين وكرهيته للعالم المادى قد انتهى به إلى تشبيه الجمال بالنور الباطنى الذى تستضى به النفس ثم تضى به كل شئ. ولقد يطل النور ويشع الضوء من خلال الصورة المشوهة وقد لا يكون التناسب المحسوس الظاهرى جميلاً، لأن ما يكون فى الحس مشوها قد يرمز إلى ما وراء الحس من جمال. وإن ملاحظة سقراط<sup>(١١٠)</sup> التى أبداهها للمصورين بأن يمتدحوا بغير الوجه والعين عن البعير الباطنى إنما كان لها صداها العميق على فلسفة أفلوطين التى اتسعت لنزعة رمزية فى الفن تخلص فى تجاوز المحسوس إلى ما وراءه من مبادئ العالم العقلى، بحيث إن كل ما يخلو من آثار العقل أو العالم الروحاني لا يكون موجوداً ولا جميلاً لأن الوجود كله إنما يدين بوجوده دائماً لقوانين عالم العقل. وبناء على هذه الرمزية الميتافيزيقية ينتفى الفصح من العالم المحسوس الظاهرى لأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها فى الحقيقة العقلية التى يتحد فيها الوجود بالغير والجمال. ويخلص رأيه هنا فى عبارته القائلة "إن كل شئ جميل بقدر ما فيه من

(١٠٩) Ibid.

(١١٠) انظر مذكرات كسينوفون.



وجود<sup>(١١)</sup> ولما كان الوجود الحق هو الخير وهو أيضاً غاية كل الكائنات فإنه يكون أيضاً محور عشق الكائنات. يقول:

"فإن أمكن لأحد أن يرى هذا الوجود الإلهي فأى حب سوف يفمره، وأى رغبة سوف تملكه؟ إننا نتطلع إليه بدون أن نراه، فإذا عايناه فموف ننبهر بجماله وسوف يمتلئ الراى بالعجب والبهجة بل سوف يملكه الذهول ويمتلئ حباً حقيقياً ويسحر من كل أنواع الحب الأخرى وينأى عن كل ما كان يظنه فيما مضى جميلاً وسوف يكون حاله حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحانية والإلهية فأصبحوا لا يأنهون بأى جمال من جمال الأجسام، فكيف إذن إن رأينا الجمال في ذاته: الجمال العاصى الثقى غير المدنس بالمادة والجسد، وهو الجمال الذى لا يسكن الأرض ولا السماء بل يوجد حيث يكون النقاء. إنه الجمال المكثف بلذاته الذى يفيض على محبيه جمالاً ويملأهم بالحب، وتلك هى الغاية القصوى التى تسعى إليها النفوس وهى الرغبة التى تستحوذ على كل جهودنا حتى نبلغ هذا التأمل الذى يفمرنا بالسعادة"<sup>(١٢)</sup>.

وبهذا الوصف الذى وصف به افلوطين شوق النفس وتطلعها إلى جمال العالم الروحاني قرب بين تجربة التذوق الجمالي وتجربة التأمل الصوفي بل جعل من تجربة التأمل الصوفي غاية التجربة الجمالية، ذلك لأن الاستجابة الجمالية للفن ليست غاية في حد ذاتها بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية شأنها شأن الاستجابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آثار المبدأ الإلهي المقدس والملة الأولى التى تلهم نفوس الصوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه. وكم فى قصائد الصوفية من ثناء على عالم الروح ومن غزليات فى الجمال الأسمر والخير الأقصى. ولكنفى بالإشارة إلى ماورد على لسان بعض صوفية الإسلام الذين تنفوا بجمال العالم الروحاني والحب الإلهي أمثال رابعة العنوية وابن الفارض والحلاج وابن عربي ولعل من أبلغ أقوال ابن الفارض الملقب بإمام المحبين وسلطان العاشقين<sup>(١٣)</sup> قوله:

(١١) Plotin, Enn. V, 8.

(١٢) Enn. I. 6.

(١٣) لقب بهذه الألقاب لقوله:

نسحت بحى أية العشق من قلبى	...	فأهل الهوى جئنى وحكى على الكل
وكل فتى يهوى فأنى إيمانه	...	وإلى برىء من فتى سامع العدل
ولى فى الهوى علم تحمل صفاته	...	ومن لم يفقه الهوى فهو فى جهل

نظر فى هذا د. محمد مصطفى حلمى ابن الفارض سلطان العاشقين "أعلام العرب" رقم ١٥.



تراه أن غاب عنى كل جارحة

فى كل معنى لطيف رائق بهيج

فى نغمة العود والنأى الرحيم

إذا تألفنا بين ألمان من الهزج

وفى مسارج غزلان العمائل فى

بسر الأسمائل والأصباح فى اليلج

ويقول أيضاً :

فكل مليح حسنه من جمالها

معار له ، بل حسن كل ملححة

وبعد شاعر الفرس الصوفى جلال الدين الرومى من أقرب شعراء الفرس إلى روح الفلسفة الأفلاطونية أودع مؤلفه الشعرى الكبير المثنوى آراء تفسر لنا مآذره فلاسفة اليونان الأفلاطونيون من نظريات فى الجمال المطلق الذى تهفو إليه النفوس والذى هو علة الجمال فى كل شئ موجود والذى يهون بهانيه كل ما يبدعه الإنسان من آثار فنية. يقول "إننى مصور نقاش أصنع فى لحظة تمثلاً ولكنى فى حضرتك أصهر كل هذه التماثيل وإنى لأخلق مائة وأنت فيها الروح، فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بها جميعاً فى النار"<sup>(١٤)</sup>.

وقد نقل العرب تساعيات أفلوطين وعرفوها باسم أنولوجيا أرسطوطاليس<sup>(١٥)</sup> وتأثروا بما ورد فى هذه التساعيات من تمجيد للعالم العقلى انتهى بهم فى الفن إلى نزعة تحريرية نأت بهم عن محاكاة الطبيعة ومالت إلى الرمز الذى يفسر على ضوء العالم العقلى. ورد فى أنولوجيا أرسطوطاليس أن الفنان الصانع لا ينقل عن الطبيعة نقلاً حرفياً وإنما يسترشد بالمشال المعقول. يقول<sup>(١٦)</sup> تحسن

---

<sup>(١٤)</sup> د. محمد عبد السلام كفافى . جلال الدين الرومى، حياته وشعره. دار النهضة العربية سنة ١٩٧١

ص ٧٥.

<sup>(١٥)</sup> أنظر " أفلوطين عند العرب " نصوص حققها وقدم لها د. عبد الرحمن بدوى سنة ١٩٥٥ - الميمر الرابع فى شرف العالم العقلى وحسنه. ص ٥٧، ص ٥٨.

<sup>(١٦)</sup> أنظر المرجع السابق من ص ٥٦ إلى ص ٦٤ فى شرف عالم العقل وحسنه.



«صناعة القبح ونجم التناقض، والدليل على صدق ما قلنا قديس الصانع، فإنه لما أراد أن يعمل صنمه المشتري لم يرق في شيء من المحسوسات ولم يلق بصره على شيء يشبه به علمه لكنه ترقى تروحه فوق كل حسن وجمال في الصورة الحسنة. فلو أن المشتري أراد أن يتصور بصورة من الصور ليقع تحت أهباننا لم يقبل إلا الصورة التي عملها فيديس الصانع. كذلك فقد اتبع كل هؤلاء المتصوفة والمفكرين فلسفة أفلاطون حين وحدوا بين العمال والصفاء الداخلي فذهبوا إلى أن الحسن الذي في النفس أفضل وأكرم من الحسن الذي في الطبيعة لأن نسبة النفس من الجسم كنسبة الصورة من المادة.

والخلاصة أن تراث أفلاطون وأفلاطون يظهر أوضح ما يكون عند مفكرى العرب الصوفية على وجه الخصوص ولعل السبب في ذلك يرجع إلى استعمالهم الرموز المعبرة عن العالم الباطني أو العالم المقلد الروحاني.

وقد اتفق كل هذا مع كل ما يتميز به التصوير الاسلامي من بعد عن تصوير الطبيعة تصويراً حراً وتجاهه إلى التعبير ظهر خاصة في فن الزخرفة والمنحنيات وطباعة المنسوجات وفي فن الخط العربي.

وتحدث فلاسفة الاسلام والصوفية عن المعجزة التي يمكن أن تعد من القوى الباطنة والتي يمكن أن تكون في حكمة العقل لأنها توجه السلوك والقوى النزوعية.

وإذا كان هناك من حاول محاربة الخيال الجامع عند الشعراء على نحو ما فعل أفلاطون عندما هاجم شعراء التراجيديا في الكتاب العاشر من الجمهورية إلا أنهم ذهبوا إلى القول بأن هناك نوعاً من الخيال السامي الذي يقترب من الإلهام الإلهي وهو الذي عرفه الصوفية الذين أشادوا بقوة المعجزة وعلى رأس هؤلاء ابن عربي الذي هاجم الفقهاء الذين يكتفون بالظاهر ودعا إلى الرجوع إلى الذوق وإلى الحس والاعتماد على الخيال الخلاق لأنه قوة لا حد لها تتجاوز العقل<sup>(17)</sup>.

ويقترن الخيال عند ابن عربي بحس الصوفية، فالخيال هو أداة هذا الحس الذي يستطيع نجاه كليم البصر هو مصدر التجليات التي لا يمكن للحواس إدراكها ويرى ابن عربي أن حب الانسان لنفسه وغيره من البشر إلا رمزاً للحب الإلهي فما أحب أحد منهم في الحقيقة سوى الله، أما

---

(17) H. Corbin, creative imagination in sufiism of jbn Arabi Transl. by Raiph Mambein London 1969.



نبلي وسعاد وهند فليس في الواقع إلا صوراً ورموزاً لحقيقة كبرى لا يمكن التعبير عن جمالها وجلالها وأبرز أقواله في هذا الصدد قصيدته العينية:

أبرق بدا من جانب الفسور لامع

أم ارتفعت عن وجهه ليلسى المبرقع

فبا قلب شاهد حسنهما وجمالهما

ففيهما لأسرار الجمال ودائع

وقد ذهب بعض المفسرين إلى القول بأن ترجمان الأشواق لابن عربي إنما يكشف عن تجربة حب إنسانية وأنه كان يستتر وراء التصوف، ولكنه وضع رأيه بقوله إنه اتخذ أسلوب الغزل لأن النفوس تعشق هذا الأسلوب فقال:

فاصرف الخاطر عمن تاهرها

وأطلب الباطن حتى تعلم<sup>(١٨)</sup>

وهكذا فقد ارتبط تعبير الصوفية بالرموز التي تطلب التأويل ومن هنا يقترب كثير من الصوفية من الشعراء والفنانين اللذين حاولوا التعبير عن عالمهم الباطني وتحاربهم الذاتية بواسطة الرموز والصور المبتكرة.

وكثيراً ما يخلط الباحثون بين تجربة الفنان وتجربة المتصوف غير أنهما وإن اشتركا في رجوعهما إلى الذات إلا أنه كما يقول الفيلسوف والمؤرخ الألماني هو فدنح بحق في كتابه عن فلسفة الدين إن أسس الشعور الديني يرجع إلى الاعتقاد أو الرغبة في الاحتفاظ بالقيمة، فنحن في الدين نحتفظ بالقيمة للمستقبل ونحمل الألم اعتقاداً في سعادة مستقبله أما في خبرة الاحساس الجمالي والفني فنحن ندرك القيمة على أنها حاضرة ومباشرة فكل ما يبدعه الصوفي من تعبير يكون أداة للعامل الأسمى وليس غاية في حد ذاته في حين يكون الإبداع الفني أو العبارة الفنية غاية الفنان ومقصده الذي يسعى إليه لذاته.

وقبل أن تنتهي من هذه الفلسفة الجمالية الصوفية يمكن أن نذكر أهم ما بقي منها في العصور الوسطى في العالم العربي فنقول إن كلمة فن ATS لم يكن لها علاقة بالفنون الجميلة كما نعرفها اليوم لأنها كانت تفيد أي مهارة أو صناعة. وكانت الفنون الحرة السبعة تشكل دراسة النحو



والخطابة والجدل والموسيقى والحساب والهندسة والفلك، ولم يذكر الشعر - من بينها لأنه كان يلحق عادة بالمنطق أو الخطابة في حين التصوير والنحت والعمارة أقرب إلى الفنون الآلية التي تستخدم المادة ولا تليق بنشاط الإنسان الحر. أما الجمال الفني فقد تمثل في كل ما يوحى الحقيقة الروحية، ولما كانت الطبيعة تكشف عن العناية الإلهية فقد وجد فلاسفة العصور الوسطى في ظواهر الانسجام والنظام الكوني دليلاً على عمل الخالق ومن هنا فقد عايفت فلسفة هذه العصور الوسطى سواء عند القديس أوغسطين (٣٥٤ - ٤٣٠) والقديس توماس الأكويني أو غيرهما من الأسكولائيين عموماً على التوحيد بين الجمال والتناسب والنظام الذي يرضى الحس والعقل ويوحى بالخير إلى تأمل عظمة الخالق.



## نص من تاسوعات أفلوطين

### في الجمال<sup>(١)</sup>

١ - الجمال في تناول البصر والسمع، وهو ينتج أيضاً من تنظيم الكلمات ويوجد في الموسيقى. ولا يقتصر الجمال على الحواس بل يشكل أيضاً النوايا والأفعالات والعادات، والعلوم والفضائل، أما إن كان فوق كل هذه الأشياء جمال فسوف يبينه لنا هذا البحث. ما العلة في جمال ما يبدو للعين والسمع جميلاً؟ - أهي علة واحدة لكل أنواع الجمال المختلفة، أم هناك اختلاف بين ما يبدو جميلاً في الأجسام أو في غيرها؟ - ما هو الجمال في ذاته؟ - إن هناك أشياء لا تكون جميلة في ذاتها بل بالمشاركة فقط (Par Participation) مثل الأجسام، وهناك أشياء أخرى جميلة بطبيعتها، فما هذا الشيء الذي يخلق الجمال على ما ليس جميلاً بطبيعته؟ إن هذا هو موضوع بحثنا ...

ويقال إن الجمال في الأشياء المحسوسة المنظورة يوجد حيث يوجد التناسب بين الأجزاء، وعند من يقولون بهذه النظرية، لا يوجد جمال في الشيء البسيط بل في المركب ذي التناسب والمقياس. ولا يوجد في الجزء بل في الكل فالأجزاء لا تكون جميلة إلا بقدر مساهمتها في بهت الجمال في الكل. غير أنه يترتب على هذا أنه لا بد أن تكون أجزاء الشيء الجميل جميلة إذ لا يمكن أن يكون الكل الجميل مركباً من أجزاء قبيحة، ولا بد أن يشمل جمال الكل الأجزاء أيضاً. ولكن هناك عناصر بسيطة فيها جمال مثل الصوت أو اللون أو شعاع الشمس، فأين التناسب في هذه الأشياء؟.

ولو صح الجمال في التناسب فقط فأين نجدته إذن حين يكون في المعاني أو الأشياء المنعوية مثل النوايا والقوانين والتعاليم؟ أو في الفضائل؟ ثم ألا يمكن أن نجد تناسباً واتساجاماً بين الأشياء القبيحة؟

٢ - ولنبداً الآن من الأول فنسأل عن جمال الأجسام - فنقول إنه ما يصير محسوساً لأول وهلة فتنتلق النفس بإسمه كما لو كانت تعرفه من قبل، فتقبله وتسمح معه. أما القبح فهي حين تصادفه تنكمش في نفسها، فتكره (وتمتنع عنه) لأنها ليست متفقة وإياه، وغريبة عنه فالنفس

<sup>(١)</sup> الفصل السادس من التاسوعات الأول لأفلوطين : ترجمة للمؤلفة أنظر



بحكم جوهرها أسمى من باقي الكائنات وأقرب للحقيقة العليا وحين تلتقي بشئ قريب من طبيعتها تتلغج نحوه وتذكر نفسها – ولكن ما أوجه الشبه بين ما تذكره الموجودات الحاضرة هنا؟ ولما كانت تلك الأشياء التي تذكرها جميلة؟ – إن السبب في هذا هو مشاركتها في المثال<sup>(١٨)</sup>.

فكل ما هو بغير صورة يكون قبيحاً، فالقبح هو مالا ينطوى تحت صورة معينة ولا يتصل بالعقل، أى حين لا تكون المادة قد تقلبت لتحديد الصورة. أما حين تنطبق الصورة على المادة لتكون كلاها أجزاء فإنها توفى بين تلك الأجزاء وتجعل منها كلاً متجهاً إلى تحقيق غاية واحدة. لأن الصورة واحدة فلا بد لما يتلقاها أن يكون هو الآخر واحداً بقدر الإمكان – فالجمال يتركز إذن في كل ماله وحدة وهو يسرى في كل أجزائه.

٣ – وفي النفس قدرة تدرك الجمال أكثر من باقي القوى، وتنسجم النفس بالجمال لأن بها فكرة عنه، ولكن كيف يتم الانسجام بين ظاهر الشئ وباطنه. كيف يمكن للمهندس أن يكسب المنزل الذى يؤسسه جمالاً – يتضح ذلك إذا أخذنا منزلاً فأزحنا عنه الطوب الذى يكونه بقايا فليق لنا منه سوى الفكرة التى لا تنجزا والتي تبدو من خلال الأجزاء المختلفة فالجمال المحسوس الظاهر مرجعة إلى فكرة باطنة كما يدرك الرجل الفاضل الفضيلة فى غيره بالنظر إلى ما فى باطنه من فضائل .. والنار لأنها أقرب العناصر إلى اللاجسماني تعتبر بالنسبة لغيرها فكرة، وباقي الأشياء تنقلبها حين تسخن بتأثيرها ولكنها لا تبرد إذ تسخن غيرها ولا تتأثر بالعناصر الأخرى؟ وهى ملونة بلون أصيل أما باقي الأشياء فتلقى اللون منها إنها تلمع وتتألق كما لو كانت فكرة، إن الانسجام العقلي غير المحسوس هو السبب فى الانسجام المحسوس، ويترتب على ذلك أن تقلس الأنغام بالأرقام. ويكفى ما ذكرنا عن الجمال الذى يخاطب الإحساس، فهذه الأنواع ليست سوى صوراً وظلالاً وقد هبطت إلى المادة لتزيها وتبه إصعابنا.

٤ – أما فيما يتعلق بأنواع الجمال السامى الذى لا يمكن إدراكه بالإحساس، وإنما تسمحو إليه النفس فتدركه بغير مساعدة الحواس – ولا يدرك هذا الجمال المعنوي الذى يظهر فى النوايا

<sup>(١٨)</sup> يقول أفلوطين إن مصدر الجمال هو الصورة التى تصدر من الخالق إلى المخلوق كما يصير الجمال من الفناء إلى العمل الثقى.



الطيبة والتعاليم الحسنة وما شابهها من لم يكن قد حازها في نفسه، كما لا يدرك الجمال المحسوس من لم ير النور أبداً، فمن لم يتصور وجه العدالة أو الحكمة الذى يفوق جمال الفجر والغروب لا يمكن أن يقدر جمال القضيلة. ولابد من وجود حاسة معينة فى النفس لإدراك هذا الوجود. وعند رؤيته لابد من الإحساس بالفرحة، وأن تتابنا عجب وانهار أشد أقوى من رؤية الجمال المحسوس لأننا نكون بصدد الحساس الحقيقى، تلك هى المشاعر التى نحسها إزاء ما هو جميل، وهى إحساسات النفس المحبة للجمال، فالمحبين يكون إحساسهم بالجمال أشد وأقوى من غيرهم.

٥ - لكن لابد من البحث من متاعر الحب المتعلقة بهذا الجمال الذى لا يقع تحت الحس، ما الذى يتركب إزاء ما يسمى بالنوايا الحسنة؟ والعادات الخيرة والتقاليد الحكيمة، بالاختصار إزاء كل الأفعال والميول المتعلقة بالفضيلة إزاء جمال النفوس؟ - ما الذى تحسه عندما تجد نفسك جميلاً بالجمال الباطنى؟ ومن اين لك هذه النشوة الشبيهة بنشوة الباطنات حين تتأسى بنفسك فتتحد بذاتك وتتعد عما هو جسمانى؟ إن هذه هى الحالة التى تحدث لمن يأخذون حقيقة الحب. وما الذى يجعلهم يحسون بذلك؟

إنه ليس من الضروري ولا اللون ولا الحجم إنه شئ لا يعاطب سوى النفس غير ذات اللون والذى تملك كل الفضائل الأخرى. ما الذى يهزك عندما تأمل فى ذاتك أو فى غيرك سمو النفس؟ والحكمة الخالصة والشجاعة فى الوجه الكريم؟ والكرامة والتحفظ والهدوء والتعقل الإلهى الذى يضئ فوق كل ضوء؟ كيف نصف هذه المشاعر التى نحبها بالجمال؟ - لكن العقل يضى أن يعرف سر الجمال فى النفس، وما هذا البهاء الذى يضوى مثل النور على كل الفضائل؟ - أم تريد فضلاً عن ذلك أن نبحث فيما يكون قبيحاً بالنسبة للنفس؟ إذ ربما ساعدتنا دراسته على توضيح الغرض من دراستنا. ولنفرض إذن أن النفس قبيحة غير معتلة، وغلامسة، وممتلئة بالأهواء والاضطراب والقلق والضالة لا تحكم إلا بالأشياء الفانية ولا تحب سوى اللذات الرخيصة، تعيش عيشة الجسد وتلتذ بهذا الانحطاط إن حياتها قد دنستها الشرور فلا ترى ما تراه النفوس الأخرى النقية بل إن صورتها تغير بفعل هذا الارتباط بالمادة فتكون أشبه بإنسان قد وقع فى الوحل والطين، ولا يمكن أن يكشف عن أى جمال قد يكون كامناً فى باطنه لأنه لا يظهر إلا مكمساً بالوحل والطين.

ومثل هذا الانسان يأتيه القبح بسبب شئ آخر غريب عن طبيعته ولكنه قد اكتسبه، وعليه إذا أراد النظافة من جديد أن ينظف نفسه ويظهرها. فالنفس لا تصير قبيحة إلا من اختلطها بالمادة



وارتباطها بالجسم، وقيح النفس يأتيها إذن من اختلاطها بعنصر آخر مثل الذهب الذى يختلط بالتراب والذى لا يكون جميلاً إلا إذا نقي من غيره وصار صافياً غير ممزوج بشئ. وكذلك النفس إذا انعزلت عن دوافع الجسم ونزعاته التى لا تأتياها إلا من ارتباطها به تنحلص من هذه الأهواء ومن هذا القبح الذى أتى إليها من طبيعة أخرى غير طيبعتها.

٦ - وهناك حكمة قديمة تقول إن الحكمة والشجاعة والفكر وكذلك أى فضيلة أخرى هى فى الواقع طهارة. وتبين لنا الأسرار أن من لم يتطهر يظل غارقاً فى الوحل مثل الغنازير التى تنعم فى القذارة. فما هو إذن الاعتدال، وما لم يكن التحرر من الارتباط بالجسم والهروب منه كما تهرب من الدنس، والشجاعة ليست سوى عدم الخوف من الموت إذ ليس الموت سوى انفصال النفس عن البدن وهذا الانفصال لا يخيف من يرغبون فيه. إن عظمة النفس ليست سوى احتقار مباحج هذا العالم السفلى. والعقل ليس سوى الفكر الذى يتجه بعيداً عن الموجودات المحسوسة. وعلى هذا النحو تتطهر النفس فتصير عقلاً وفكراً متصلاً بالإنس الذى يصدر عنه الجمال وكل ما يتصل بالجمال، لأن جمال النفس مستمد من العقل، لذلك قال أن النفس صير جميلة وهيرة عندما تشبه بالله، فمن الله يصدر الجمال وكل الحقيقة، فالجمال والخير متحدان كما أن القبح والشر مرتبطان. ويمكن أن نلخص المسألة فى أن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فإن جمالها مستمد من النفس، ولأن النفس إلهية ولأنها جزء من الجمال فإنها تجعل كل ماتمسه وتسيطر عليه جميلاً، على الأقل فى حدود قدرة الشئ على تلقى الجمال.

٧ - فلابد إذن من أن نصعد إلى الخير الذى ترغب فيه كل النفوس، وعندما يرى هذا الخير فسوف يفهم المقصود بالجمال فهذا الخير بوصفه خيراً لا بد أن يكون موضوع الرغبة من الجميع، غير أن إدراكه ليس ممكناً إلا لهؤلاء الذين يسمون إلى الفضائل العليا ويتعدون عن كل ما يفرهم بالانحطاط، فيكونون مثل هؤلاء الذين يدخلون المعابد لكى يتطهروا؛ فيخلعوا الملابس التى كانوا يرتدونها ويتقدمون عراياً من الثياب فيجتازون كل ما هو غريب عن الألوهية حتى يصلوا إليها فى بساطتها وتفاوتها التى توجد بها الأشياء وتحيط وتفكر. لأن الله هو علة الحياة والعقل والوجود.



وإن استطاع أحد أن يرى هذا الوجود الإلهي، فأى حب سوف يملأه وأى رغبة يتملكه؟  
 — غير أننا بدون أن نراه فإننا نتطلع إليه كما كنا نتطلع إلى الخير أما عندما نراه فسوف نحبب بما هو عليه من جمال وسوف يمتلئ الرائي بالحب والبهجة، بل سيكون مذهولاً، وسوف يحب حباً حقيقياً، وسوف يسخر من جميع أنواع الحب الأخرى ويحتقر ما كان يظنه فيما مضى جميلاً.  
 وسوف يكون حال أولئك الذين سبق لهم رؤية الصور الروحية والإلهية فسادوا لا يرون أى جمال في باقى الأجسام. فما الذى يظنه إن رأينا الجمال ذاته، الجمال الخالص وحده غير المدنس، باللحم أو الجسد الذى لا يسكن الأرض ولا السماء، بل بحيث يوجد الصفاء. إنه الجمال المكفى بذاته الذى يفيض على محبه جمالاً ويملأهم بالحب. تلك الغاية القصوى التى يمكن للتفوس أن تطمع فيها غاية هي أهل لأن تستحوذ على كل معهوداتنا لكن لا نحرم من هذا التأمل الذى يجعله الحياة سعيدة ومن لا يستطيع الوصول إليه فهو إذن شقى، إذ ليس الشقاء في عدم إدراك جمال الألوان والأجسام أو في التفقاد القوة والسيطرة في عدم استطاعة رؤية هذا الجمال التى لا يعد لها أى ملك أو قدرة على هذه الأرض أو البحر أو السماء، والتي يجب أن تحتقر بسببها كل الأشياء ولا تنجسها إلا إليها.

٨ — ولكن ما نوع هذه الرؤية؟ وما هي الوسيلة التى بها تتأمل هذا الجمال الذى لا يمكن الحديث عنه، والذي يظل محتجباً في قس الأكفاس حتى لا يتعرض لأن يراه المدنسون؟ ..  
 فمن أوتى القدرة على رؤيته فليقدم ليصل إليه ويشاهد هذا الجمال على ألا يعود مرة أخرى يحبب بجمال الأجسام التى كانت تسحره، يجب على من حصل على هذه الرؤية الإلهية ألا يعود إلى رؤية الجمال المشوه في الأجسام بل يعلم أنه ليس سوى صوراً وظلالاً يجب أن يهرب منه إلى الأصل. أما من يجترى وراءها فسيكون حاله حال من أراد أن يمسك بصورته التى تطفو على سطح المياه فينتهي به الأمر إلى أن يختطفه اليم فيسرق، وعلى هذا النحو يكون حال من أراد الإمساك بجمال الأجسام إذ لن يستطيع الخلاص منها ويترك لا فقط بجسمه بل بروحه إلى الأعماق المظلمة التى تكتب لها النفي. ويظل كالأعمى يعيش في هادس بين الأشباح.

ألا فانسرع إلى مواطننا الأصلي فهذا هو النداء الحق الذى يجب أن تستجيب له. بل يبدو لي أن "أوليس" قد ضرب لنا مثلاً بهروبه من سحر سيرسيسه Circe وكاليسو Kalypso على الرغم مما كانتا تقدمانه له من مفرات. إن موطننا الأصلي هو المكان الذى منه جئنا وفيه يوجد أصلنا :



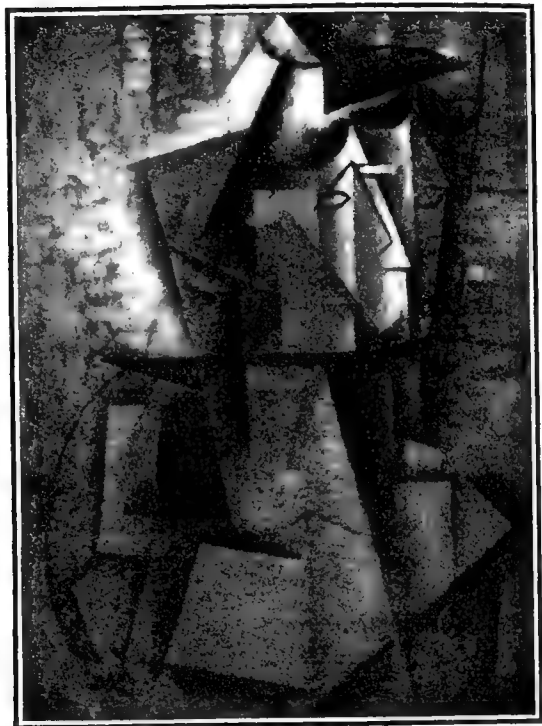
فكيف إذن نعد أنفسنا للوصول إليه؟ إن أقدامنا ضعيفة. لا يمكن أن تحملنا إليه، ولا يفيدنا أعداد مركبة تحمها الجهاد ولا تنفعا السفن، ألا فلتترك كل هذه الوسائل، ولتغمض عينيك ولتحول بصرك من الرؤية المتحيزة إلى الخارج إلى الرؤية الباطنية لتوقفها في نفسك، فكل إنسان يمتلكها ولكن الذين يستطيعون استخدامها قليلون.

٩ - ولكن ما هذه الرؤية التي نبصرها في باطننا؟ إنها عندما تستيقظ فينا لا يمكننا أن نتحمل البريق الرائع بريق الموضوع الذي تراه، ولابد لها من أن تعود على أن تأمل هذا المنظر الباطني وأول شيء تأمله هو النوايا الجميلة ثم تنتقل إلى تأمل السلوك الجميل، لا فيما يعمله الفنانون بل في تلك الأعمال الجميلة التي تصدر عن الأخيار من الناس وأخيراً فهي تأمل نفوس من يؤدون الأعمال الجميلة. ولكن كيف نرى جمال النفس الخيرة؟

لنتعكف على نفسك أولاً ثم لننظر، فإن لم تر الجمال في نفسك فلتفعل كما يفعل المثال حين يكون بعدد نحت تمثاله، فإنه يهذه ويصقله حتى يصير جميلاً، كذلك فلتفعل في نفسك حتى تضيء بالجمال وتأنق عندما تثبت على الحكمة. عندئذ تصفو ويتم لها الوحدة مع نفسك، فلا تجد نفسك مختلطة بشئ في صميمها بل تصير مثل النور أوسع من كل مقياس وفوق كل الأحجام، عندئذ تكون كذلك بصر، وتوقن أنك قد صعدت حتى ولو لم تنتقل من مكانك ولن تحتاج لمرشد يرشدك الطريق، تثبت نفسك على هذه الرؤية، لأن نفسك هي التي تترك هذا الجمال التام. ولكن لو غلت النفس في أدارنها ولم تظهر فإنها لا تستطيع تحمل هذا البريق وهذه الروعة فلا تدرك شيئاً. فلا بد للرأي من أن يتشبه بالمرئي، فإن عيننا لا يمكن أن ترى الشمس ما لم يكن فيها شئ من طبيعة الشمس وكذلك الحال بالنسبة للنفس، لن تستطيع أن ترى الجمال ما لم تصير هي ذاتها جميلة.

وإذن فليبدأ الإنسان بأن يكون إلهياً وجميلاً إن أراد تأمل الله والجمال، كذلك يصعد إلى العالم العقلي وعندئذ يرى المثل المعقولة جميلة بل إنها هي نفسها الجمال، (وكل ما هو فوق الجمال يكسب الجمال من الفكرة أو المثال التي هي خلق للروح). أما الوجود الذي يفوق الجمال فهو طبيعة الخير التي تسقط الجمال أمامها بحيث يصير الخير هو الجمال الأصلي، ولكن إن أردنا تقسيم المعقولات فسوف نقول إن الجمال هو محل المثل والمعقولات أما الخير فهو أسمى منه لأنه يعتبر مبدأ الجمال، أما لو لم نفعل ذلك وجمعنا الخير والجمال، الأولى في تصور واحد فلسن يدخل فيه الجمال الأرضي.





الألبرية ليكاسو







## **الباب الثاني**

العصر الحديث







## الفصل الأول

### عمانوئيل كانط

١٧٢٤ - ١٨٠٤

[إذا افترضنا أن الهندسة الأقليدية والفيزياء النيوتونية هي أوثق ما نعرفه عن العالم، فما هو تركيب العقل البشري الذي أمكنه أن ينتجها]

#### كانط

ترجع أهمية كانط في عالم الجمال إلى أنه من أعظم الفلاسفة الذين استوعبوا تراث أسلافهم ثم حددوا بداية عصر جديد في تاريخ هذا العلم هو العصر الذي يطلقون عليه إسم العصر النقدي نسبة إلى فلسفته التي سماها الفلسفة النقدية لعنايتها بنقد المعرفة وبالبحث في شروطها الأولية السابقة على التجربة.

وقد جمع كانط اتجاهات متنوعة من التراث السابق عليه فمن تراث الألمان أخذ عن لايبنتز وباومجارتن ولسنج، وعن الإنجليز استوعب ما انتهى إليه شاكسبيرى وهاتشيسون وكيمز وبوركه وهيوم، أما عن أهم من تأثر به من الفرنسيين فهو روسو الذي أسماه بنوتن الأخلاق.

فمن جهة الاتجاه العقلي الذي ساد الفلسفة الأوروبية، كان باومجارتن قد عرّف الاستطيقا بأنها علم مستقل وأنها منطلق المعرفة الحسية الفاعضة التي تدور حول الكمال Perfection، فالكمال إذا أصبح موضوعاً لمعرفة متميزة اتصف بالحق، أما إذا طبق على السلوك فإنه يعرف بالخير، أما إذا كان موضوعاً لشعورنا وإحساساتنا فإنه يصير جمالاً.

وقد استبقى كانط من باومجارتن فكرته عن الجمال باعتباره الكمال حين نحس به غير أنه أضاف إليه صفة الغائية، إلا أنه في حين ظلت الاستطيقا عند باومجارتن في درجة دنيا من درجات المعرفة بالقياس إلى المنطق الذي يكون موضوعه أكثر قابلية للمعرفة الواضحة، عنى كانط بالبحث في الاستطيقا من خلال تحليله للشروط الأولية للحكم بالجميل أو لحكم الذوق أو الحكم الاستطيقى<sup>(١)</sup>.

---

(١) سبق لكأنط أن استعمل كلمة الاستطيقا الترنستالية في مجال نقده للمعرفة النظرة عند الإنسان واستعمل الكلمة للإشارة إلى صورتى الحساسية صورتى الزمان والمكان اللذان عدما شرطى الخبرة الحسية التي يصوغها الذهن بحسب مقولاته في قوانين علمية تنطبق على عالم الطبيعة.



والواقع أن كانط بعد أن شغل أولاً بتفسير معرفتنا بالرياضيات والفيزياء ثم شغل بالبحث فى قوانين الأخلاق عكف فى آخر سنتين حياته على البحث فى الشعور بالجمال ووجد أن هذه المشكلة هى من أكثر المشكلات دقة وأحوجها للمراجعة، ففى أول مقدمته لكتابه نقد الحكم<sup>(٢)</sup> ذكر أسباب نقص مناهج الكتاب السابقين عليه سواء منهم السيكلوجيين أمثال بوركه وأديسون أو باومغارتن، لأنهم جميعاً لم يؤسسوا الذوق على أسس فلسفية ومرجع نقص المدرسية السيكلوجية يرجع إلى أنهم لم يدركوا طبيعة الحكم الاستطيقى لأن الأحكام الاستطيقية أو أحكام الذوق، لا تذكر لنا كيف يحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس، فالنوع الأول من الأحكام يكون موضوع بحث علم النفس التجريبي، أما النوع الثانى من الأحكام فتبين أنها تنطوى على مبدأ قلى<sup>(٣)</sup>.

وذلك لأن كانط إنما يبنى الوصول إلى منطق للذوق مثيل للمنطق الذى توصل إليه فى مجال العلم والأخلاق. وفعلأً توصل كانط إلى المبادئ الأولية للذوق فى نقده لملكية الحكم الذى كتبه عام ١٧٩٠.

وتدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاث مجالات رئيسية: مجال المعرفة الذى يعتمد على ملكة الذهن Understanding وهو موضوع نقد العقل الخالص ومجال الأخلاق الذى يعتمد على العقل Reason وهو موضوع نقد العقل العملى ومجال الشعور باللذة الذى يعتمد على ملكية الحكم Judgment وهو موضوع نقد الحكم.

ونقد المعرفة عند كانط يسير فى ثلاث مراحل تبدأ بجمع الاحساسات فى عيانات مدركة حسية Perceptual intuitions وذلك بواسطة فعل صورتى المكان والزمان القبليتين، ثم يلى ذلك توحيد هذه المدركات الحسية فى أحكام منطقية بواسطة مقولات الذهن وأهمها مقولة العلية، ثم يتم بعد ذلك توحيد العيانات الحسية ومقولات الذهن بواسطة التخطيط العيالى، "الاسكيم Schema لضمان تطابق المعرفة والواقع الخارجى.

أما فى مجال الأخلاق، فقد سار كانط على نفس هذا المنهج النقدى، حين انتهى إلى أن الإرادة الحرة هى قانون السلوك الأخلاقى وأنها تفترض الحرية الانسانية وتصبح الحرية بناءً على ذلك هى المبدأ الذى تستند إليه الإرادة الأخلاقية وهى تناظر مبدأ العلية الذى تستند إليه قوانين العالم الطبيعى.

<sup>(٢)</sup> Kant, Critique de jugement. Trad. J. Gibelin. Paris. Vrin 1928.

<sup>(٣)</sup> V, 219.



ثم يأتي كانط بعد ذلك بالنقد الثالث ليحقق الترابط بين عالم الضرورة وعالم الحرية أويين مجال العلم ومجال الميتافيزيقا، ذلك لأن ملكة الحكم تصبح الوسطة بين الذهن والعقل، ويصبح المشهور بالذلة هو الوسطة بين المعرفة والإرادة.

أما المبدأ الذى تعتمد عليه ملكة الحكم فهو مبدأ الغائية أو القصد Perposiveness وهو الذى يسمح بقيام الحكم المنعكس reflective، ويختلف هذا الحكم عن أحكام الذهن فى أنه لا يعتمد على مقولات سابقة يطبق بواسطتها الكلى على الجزئيات ولكنه يتعلق بحالات خاصة فردية لكى ينتقل إلى كلى ولكنه محاص بهذه الحالات الفردية ولكى يحقق هذه المهمة فإنه يوجد الحكم الكلى المناسب لكل حالة خاصة والمبدأ الذى يسير عليه فى هذه العملية هو مبدأ الغائية teleology فالغائية هى المبدأ المنظم الذى يتدخل فى كل المحالات وهو الذى يضى الوحدة والانسجام على عناصر عالم الطبيعة ويضى الوحدة والتآلف على قوى النفس.

وينقسم نقد الحكم إلى قسمين، نقد الحكم الجمالى (الاستطيقى Asethetical) ونقد الحكم الغائى Teleological.

ويصاحب كلا الحكمين شعور بالذلة مصدره أن كلا الحكمين يتصف بالقصد والغائية من وعى العقل بقدرته على التنسيق والتأليف فمصدر الذلة فى الحكم المنعكس يرجع إلى أنه انعكس على ذاته ليتأمل خطواته المنسقة.

غير أن الذلة المصاحبة للحكم الجمالى تختلف عن الذلة المصاحبة للحكم الغائى إذ يذهب كانط إلى أن الانعكاس فى الحكم الجمالى يقع على اللعب بالتمثلات Representations فى حين أن الانعكاس فى الحكم الغائى يقع على اللعب بالتصورات Concepts.

ففى الحالة الأولى تستمد الذلة من تأمل الشكل بغير إدخال ما يجب أن يكون عليه الشئ حتى يحقق وظيفة أو منفعة معينة متصورة من قبل.

فالقصد والغائية فيه ترتبط بقوى المعرفة فى حين أن الحكم الغائى يتدخل فى اعتباره التنظيم الكلى المستمد من العقل المطلق حين يفترض التصور الأمثل، فعندما تتأمل صور الظواهر نحكم عليها جمالياً Aesthetically أما عندما نتأمل حياتها فنحن نحكم عليها غائياً teleologically.



فكرة الغاية هي على وجهين عند كانط وجه شكلي ذاتي في الحكم الجمالي، ووجه حقيقي موضوعي في الحكم الغائي، وبهذا الحكم الغائي توصل كانط إلى حلقة الوصل بين نظام الطبيعة ونظام الأخلاق والحرية<sup>(4)</sup>

وبخلاصة القول أننا عندما نكون إزاء الشيء الجميل نقوم بحكم منعكس يعتمد على ما يجرى بين ملكاتنا الذاتية والجمال الذي ندركه في الموضوع الخارجي مصدره عملية التأليف والتوفيق أو اللعب الذي يتم بين الخيال وبين الذهن وهذه العملية هي مصدر الشعور باللذة الجمالية أو الرضاء المصاحب له.

كذلك يمكن أن نجد نقد الحكم جزءاً متماثلاً لفلسفة كانط النقدية.

وهو الأمر الذي وضعه كانط نفسه في مقدمته لكتاب نقد الحكم، حين ذهب إلى القول بأن الدافع إلى كتابة هذا المؤلف هو محاولته التوفيق بين نشاط الذهن من جهة ونشاط العقل من جهة أخرى وأن ذلك يتم عن طريق ملكة الحكم.

بعبارة أخرى يعد نقد الحكم محاولة منه ليعبر الهوية القائمة بين مجال الإدراك الحسي والعبارة الطبيعية أي عالم الطبيعة والعالم المثالي ومحوره عالم الحرية.

وجاء نقد الحكم ليثبت عند كانط الغائية في عالم الطبيعة وليؤكد أن موضوعات عالم الطبيعة وإن كانت ظاهرة "فينومينية" إلا أن ما تدركه الذات فيها من تنظيم وتألف وغاية يرجع إلى أن هذه الذات تنتمي في نفس الوقت إلى عالم الأشياء في ذاتها وأنها ذات طبيعة "فينومينية" أي أنها تعلم على هذا العالم الحسي.

غير أن أهم ما أحدثه كتاب نقد الحكم في تاريخ علم الجمال هو أنه قد جعل لهذا العلم مجالاً مستقلاً عن مجال المعرفة النظرية ومجال السلوك العملي. يقول كروتشه<sup>(5)</sup> "إن ظاهرة الجمال قد ظلت يكتفها غموض وتناقض كبير، فحتى عصر كانط ظلت فلسفة الجمال محاولة لإرجاع الاستيعابية إلى مبدأ آخر غريب عليها.

<sup>(4)</sup> Koonce: Israel: The Aesthetic theories of Kant, Hegel and Schopenhauer. 1958. pp. 15, 16, 17.

<sup>(5)</sup> Biroce. Aesthetic, Transl. by Ay arhalic. New York. 1958.



أما كانط فقد كان في نقد الحكم أول من وهب الفن ميدانه المستقل، فكل المذهب السابقة قد بحث عن مبدأ الفن في أحد المجالين الآخرين مجال المعرفة النظرية أو مجال الحياة الأخلاقية، ويكفي لتوضيح هذه التفرقة التي تنتهي إلى استقلال الاستطيقا عند كانط أن نرجع إلى عاتمة مقدمته لكتاب نقد الحكم Critique of Judgement فنجد أنه يفرق بين مجالات ثلاث:

مجال الطبيعة ومجال الحرية أو الأخلاق ومجال الفن.

وفي نطاق كل مجال من هذه المجالات الثلاث توصل كانط إلى مبادئ أولية: فبالنسبة لمجال الطبيعة يسود قانون الارتباط بين العلة والمعلول وبالنسبة للحرية توجد الرغبة في الخير وفي الفن توجد صورة الغالية.

تصليط بين ملكة الحكم وموضوعها في فلسفة كانط<sup>(6)</sup>

ملكات النفس في مجموعها	المبادئ الأولية	مجالات تطبيقها
ملكة المعرفة	الارتباط بالقوانين	الطبيعة
ملكة الرغبة	الخير الأقصى	الحرية
ملكة الشعور بالذلة والألم	الغالية	الفن

وملكات المعرفة التي تقابل المبادئ الأولية التي تعمل في مجالات الطبيعة والحرية والفن هي الثلاث ملكات التي كانت موضوع دراسته في مؤلفاته النقدية الثلاث وهي ملكات:

الفهم	Understanding
العقل	reason
الحكم	Jndgement

<sup>(6)</sup> Conformiy to law-Nature.

Principle of final puposo-freedom.

Principle of puposiveness-art.



أما ملكات الروح الإنسانية المقابلة لهذه الملكات الثلاث للمعرفة فهي :

ملكة المعرفة	the Faculty of cognition
ملكة الرغبة	the Faculty of desire
ملكة اللذة والألم	the Faculty of pleasure and pain

وخصص كانتط كتابه نقد الحكم للبحث في الشروط الأولية الخاصة بأحكامنا الاستطيقية أو أحكامنا عن الجميل والجليل. وقد قسم كانتط هذا المؤلف إلى جزأين رئيسيين، الجزء الأول يشمل نقد الحكم الاستطيقى أى الحكم بالجميل والجليل والجزء الثانى يشمل نقد الحكم الغالى.

#### الحكم الاستطيقى أو حكم اللذوق:

وأول ما يميز حكم اللذوق عند كانتط، هو أنه حكم استطيقى أى حكم يرجع إلى الذات، وإذا كانت كل أفكار العقل حتى المستمدة من الاحساس تشير إلى موضوعات خارجية إلا أن الأفكار المستمدة من الشعور باللذة والألم ليست كذلك، لأننا فى هذه الحال لا نشير إلى موضوع خارجى بل يكون لدينا شعور عن أنفسنا عندما تتأثر بهذا النوع من الأفكار — فاللذوق هو ملكة تقدير شئ أو فكرة من حيث قبولها أو عدم قبولها بدون وجود أى غرض معين.

وقد ميز كانتط الحكم الاستطيقى فطبق عليه ما طبقه على الأحكام المنطقية من مقولات الكيف والنكم والجهة والعلاقة واستدل من هذه المقولات على الحفظات الأربع التى تحدد الشروط الشكلية للحكم الاستطيقى وهى:

(١) اللحظة الأولى وفقاً للكيف: وضع فيها أن حكم اللذوق أو الحكم بالجميل هو حكم مجرد من المنفعة disinterested وأنه يختلف عن الأحكام المتعلقة باللذيق Pleasant أو العير good وفوق كانتط يسن اللذيق أو الرائق agreeable وبين الجميل وعلى أساس أنه وإن كان كلاهما بسبب لذة معينة إلا أن اللذيق يكون وراء منفعة أو له تأثير حسن على الحواس كذلك فإن الرضى أو اللذة المستمدة من العير تملق بدورها أيضاً بمنفعة ما تتعلق بالإرادة أو العمل. أما الجميل فهو تأمل صرف contemplatif بمعنى أن اللذة التى نحس بها عندما نتأمله هى لذة تأملية خالصة تختلف عن اللذات الناتجة عن إرضاء أى حاجة بيولوجية أو تحقيق أية غاية عملية، إنها لذة الاحساس بالشكل بدون رغبة فى امتلاك الشئ أو الاتضاع به فاللذوق هو ملكة الحكم على شئ ما أو أسلوب ما من أساليب التمثيل بواسطة الشعور باللذة أو الألم على نحو نحال من أى منفعة وموضوع هذه اللذة هو الذى نسميه بالجميل.



(٢) اللحظة الغاية لتحديد حكم الذوق من جهة الكم: according to quanting

يؤكد أن له طابعا كليا Universality وهذا الشرط الثانى المتعلق بالكم يحدد الجميل بأنه ما يروق لنا بطريقة كلية وبلا تصور عقلى - وهذا الطابع الكلى لا يرجع إلى الموضوع بل إلى الذات. ولكنه لا يعنى أنه يعتمد على رأى الشخصى، بمعنى أنه إذا ما تعلق الأمر باللذذ أو الرائق يجوز أن يرتكن كل شخص إلى ذوقه الخاص، فقد يروق لى نبيذ الكانارى ولا يروق لغيرى، وعندئذ لا تجوز المناقشة فى الأذواق، أما بالنسبة للجميل فليس الحال كذلك إذ لا يكفى أن يروق لى شئ حتى أصفه بالجمال فوصف شئ معين بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضاً ذلك أن الكل مطالبون بالموافقة عليه Le beau exige.

كذلك فإن من العبث الانتحاء إلى الأدلة العقلية للبرهنة بالأدلة العقلية لاقتناعا بالجميل، ذلك لأن حكم الذوق لا يرجع إلى قواعد عقلية ولا يستند إلى براهين استدلالية ولا نستدل عليه من قاعدة أو من تصور عقلى.

وملكات المعرفة تقدم بعملية لعب حر بالفكرة الخاصة بالموضوع الجميل ويجرى هذا اللعب بين الخيال الذى يؤلف بين الكثرة المدركة وبين ملكة الذهن الذى يوجد بين الأفكار، وتجرى هذه العملية فى البشر جميعاً وعلى أساسها يوجد شعورنا بالرضا أو القبول الذى نحس به نحو الجميل. وحكمنا على شئ بأنه جميل إنما هو تقرير بأنه ينطوى على تعظيم معين design. وهذا التعظيم ليس موجهاً لأى غرض معين سوى تيسير عملية التأليف والتوافق بين ملكتى الخيال والذهن. وينتج عن ذلك شعور باللذة يرجع إلى اقتناعنا بأن هذه الملكات عند غيرنا يمكنها أيضاً أن تأتلف على نفس النحو الذى تأتلف به عندنا، خاصة إذا ما صادفت نفس المعطيات الحسية بحيث تصبح الأحكام عند الجميع أحكاماً ذات طبيعة يقينية كما لو كانت أحكاماً علمية تتعلق بوقائع علمية - وبهذا يفسر كائط أن الحكم الاستطيقى على الجميل إنما هو حكم كلى وضرورى ولكنه يتميز بصفة الخصوصية فهو كلى ولكنه خاص Singular، ومثاله إذا قلت إن هذه الزنبقة جميلة. فى حين لا أقعد حكمى كل الزنابق جميل حكماً استطيقياً كلياً خاصاً بل هو حكم كلى مطلق.

وعلى هذا الأساس يختلف الحكم الاستطيقى عن الحكم المنطقى بأنه ليس حكماً ناتجاً عن تعميم أو مبررات عقلية فشان هذا الحكم الاستطيقى من جهة الخصوصية "شان أى شعور أو إحساس خاص فمهما اقتضى الظاهى مثلاً بتندرة المواد التى أدخلها فى الطعام ومهما حاول إثبات براعته فلا يمكن لى أن أحكم على الطعام بأنه يمجبنى مادام لم يمجبنى عندما تذوقه لسانى، وقد



يصطحبني أحدهم لمشاهدة فيلم أو يقرأ قصيدة ويحاول اقتاعى بالأدلة والبراهين العقلية وباستخدام معايير النقد المختلفة، ومع ذلك قلن يكون ما يعرضه علىّ جميلاً ما لم أشعر أنا بتأثيره علىّ، ولهذا فإن حكمتنا على الجميل حكم يجمع بين خاصتين يدوان لأول وهلة متعارضتين وعلى الرغم من أننا نطالب الغير بأن يوافقونا عليه إلا أننا لا تقدم لهم السبب والبرهان. وتفسير ذلك عند كانط أن الحكم الاستطقي وإن كان يتميز بصفة الكلية إلا أن هذه الكلية لا تستند إلى تصورات عقلية أو استدلال عقلية وإنما ترجع إلى عملية تحري في العقول البشرية تتلخص في إتسجام المعيلة مع الذهن. وهذا الانسجام بين ملكات الإنسان الروحية هو أمر مشترك بين الجميع وهو الذي يهبط الحكم الاستطقي بصفة الكلية إذ أن الذات واحدة مشتركة عند البشر جميعاً، ولذلك فإن الجميل حين يروق لي شخصياً لا يروق لي بصفة خاصة بل بصفتي فرداً من طائفة البشر ولهذا يتميز الحكم الاستطقي بالكلية. ويترتب على شرط الكلية هذا شرط الضرورة الذي يكسب الجميل والحكم عليه تلك الطبيعة الأولى.

(٣) فالملحظة الثالثة: <sup>(٧)</sup> التي يحدد بها حكم اللوق بحسب الجهة modality أى من حيث الامكان والضرورة تبين أن لحكم اللوق ضرورة خاصة به (a peculiar necessity) بمعنى أن هناك علاقة ضرورية بين الجميل والشعور باللذة. فهي تختلف من هذه الناحية عن الضرورة النظرية theorique المستمدة من قوانين العقل الأولية كما تختلف عن الضرورة العملية Pratique، ولأنها ضرورة نموذجية exemplaire لأننا في حكمتنا على الجميل نحس بنوع من الالتزام غير المعتمد على التصورات العقلية ولا على السلوك العملي بل على اللوق العام أو الحس المشترك Common sense. ووجود هذا الحس المشترك يسمح لنا بتفسير الأعمال الفنية النموذجية تفسيراً يحتمل منها نماذج تحذى في كل زمان ومكان.

(٤) أما الملحظة الرابعة لتحديد حكم اللوق فبحسب العلاقة بالغايات فكيف يوحى حكم اللوق بالغاية بغير أن يتعلق بغاية محددة؟ الحكم الغالى هو ما يحدث لذة ترجع إلى الملائمة بين شئ معين وغاية خارجية كأن يلائم طعام معين شهيتنا للأكل، أو يلائم شئ معين فكرة أو تصوراً معيناً ففى كلا الحالين يمكن أن نقول إن الشئ ملائم لغرض أو غاية معينة، أما الجميل فإنه يقدم لنا مثلاً لهذه الملائمة لكنه يختلف عن الحالين السابقين لأنه لا يلائم رغبة حسية ولا يرضى حاجة

<sup>(٧)</sup> تذكر هذه الملحظة في مؤلف كانط على أنها الملحظة الرابعة غير أننا ذكرناها مقترنة بصفة الكلية لارتباط فكرة الكلية والضرورة كشرطين أوليين لحكم اللوق.



تكنولوجية ولا يحقق منفعة ولا يطابق تصوراً عقلياً، ومن هنا فهو يتصف بأنه يوحى بالغاية بغير أن يتعلق بغاية محددة. والأعما الفنية توحى لنا بغاية لأنها ثمرة تخطيط معين design. وهذا التخطيط ليس موجهاً لتحقيق غاية معينة سوى تيسير عملية التأليف والتأزر لملكاتنا الفكرية. أى أن حكم الذوق ينطوى على تكيف وملائمة بين ادراكنا للشيء الجميل ووعينا بهذا الإدراك ، ولا ينبغي للعمل الفني أن يشعرنا بهذا التخطيط بل ينبغي أن يوهنا أنه كائن طبيعي.

وعلى أساس هذه الصفة فى الجميل فرق كانط بين فنون آلية غايتها إنتاج ما يودى إلى منفعة أو غاية خارجية، وفنون جميلة لا تشعرنا بمثل هذه الغاية الخارجية، فتعريف الجميل بناء على هذا الشرط الخاص بحكم الذوق بحسب اللحظة الثالثة هو أن الجمال صورة الغائية فى شئ ما طالما كانت هذه الصورة مدركة فيه بغير تمثل أو تصور للغاية.

Beauty is the form of purposiveness of an object so far as this is perceived in it without any representation of purpose.

الخلاصة أنه ليس هناك غاية أو غرض خارجي يتعلق به الجميل وإنما يوحى بالغاية الشئ تستند إلى ملائمة فكرتنا عن الشئ ووعينا وإدراكنا لهذه الملائمة.

وقد انتهى كانط من تحديده للشروط الأولية لحكم الذوق وتعريف الجميل بناء على هذه الشروط إلى تفرقة بين نوعين من الجمال المقيّد *Pulchritudo adhaerens* والجمال الحر *Pulchritudo vaga*، المقيّد يفترض ما ينبغي أن يكون عليه وإن يطابق معه. أما الجمال الحر فلا يفترض مسبقاً ما ينبغي أن يكون عليه الجميل. ومن أمثله الزخارف الإغريقية أو تصميم ورق الحائط وفى الموسيقى ما يمكن أن يسمى بالفانتازى *fantasies* أو الموسيقى بلا موضوع أو غير المصحوبة بالكلام، أما أمثلة الجمال المقيّد فمنه جمال الجسد الإنسانى أو الحيوانى أو جمال مبنى سواء كان كنيسة مثلاً أو منزلاً. ففي هذه الأمثلة يمكن أن نرجع إلى تصور لما ينبغي أن يكون عليه الجميل فهو بالتالى جمال مقيّد، وهذا يعنى نوعاً من الخلط بين الجمال والكمال أو الخير. لأننا يمكن لنا أن نتصور الفكرة العامة للشيء الذى تتمثله فى النمط أو فى النوع الخاص به فتصنف رجلاً بأنه أجمل من غيره لأنه أقرب إلى تمثيل النموذج الخاص بحسنه، لذلك يمكن فى الجمال المقيّد أن تتبع معنى مثالياً.



### تحليل الجليل:

اتبع كانط تحليله للحميل بتحليله للجليل، وقد عاد كانط في كتابه نقد الحكم إلى ما سبق أن ذكره من تفرقة بين الحميل والجليل في مؤلف سبق نشره بعنوان ملاحظات حول الشعور بالحميل والجليل عام ١٧٦٤.

ويرى كانط أن الجليل شأنه شأن الحميل من حيث إنه يتضمن نفس الشروط الأولية التي ذكرها لحكم الذوق من حيث تزده عن المنفعة واتصاف الحكم عليه بالكلية ولا ضرورة غير أنه في حين يستند الحميل إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع الذهن ويتجه إلى المعرفة العقلية نجد أن الجليل يستند إلى اتفاق المخيلة مع العقل فيكون أكثر اتجاهاً إلى محال الأخلاق ويتفق الحميل والجليل في أنهما يبحثان في الإنسان اللذة أو الرضاء بلذاتها ولا يستندان إلى الاحساس مثل اللذيق *Pleasant* ولا التصور العقلي مثل الخير *the good*، غير أن الحميل يختلف عن الجليل في أنه يوجد دائماً فيما هو محدود في حين يوجد الجليل فيما هو لامحدوداً وما يبحث على فكرة اللانهاية. ففي الجليل يرتبط سرورنا أولدتنا بالكيف في حين يرتبط سرورنا بالجليل من جهة الكم. ويتميز الحميل بأنه يثير قواها الحيوية فيقترب بلعب الخيال، أما الجليل فيتميز بأنه يثير فينا الشعور بتوقف هذه القوى الحيوية ثم يتبع ذلك انطلاقها ونوع الارتياح أو السرور الذي نحس به نحو الجليل هو القداسة أو الإعجاب، وفي حين يوحى إلينا الحميل الطبيعي الشعور بنظام الطبيعة، نجد أن الجليل يوحى إلينا بإضطرابها.

ويثير الجليل في النفس حركة إما أن ترتبط بالمعرفة فتولد الجليل الرياضي وإما أن ترتبط بالإرادة فتولد الجليل الديناميكي، أي أن للجليل صورتان: صورة رياضية ثابتة أو استاتيكية وصورة حركية ديناميكية.

ويعرف الجليل الرياضي بأنه ذلك الذي يكون كل شيء بالنسبة له صغيراً ولذلك فلا يمكن للاحساس أن يحيط به. ومن أمثلة الجليل الديناميكي العواصف والبراكين والمحيط الثائر والشلالات، تلك القوى التي تجعلنا تنسamy إلى تصور القوى العاقلة التي تتوق الطبيعة المحسوسة، لأن إذ يوحى بالقوة الطبيعية الهائلة يجعلنا ندرك ضآلة قدرتنا المادية ولكنها تنبه النفس إلى إدراك طبيعة العقل الذي به نسمو على العالم الحسي غير أنه لا ينبغي أن يتحول إحساننا بالجليل إلى رغبة وعرف، كما لا ينبغي أن يتحول إحساننا بالحميل إلى شعور باللذة أو الشهوة.



وكل هذه الأحكام العاصفة بالجميل لا تقع على الموضوعات الخارجية بل تقع على حالتنا النفسية عند تقديرنا لهذه الموضوعات. وأحكامنا على الجميل تفترض أن هناك ملكة عامة بين الناس هي ملكة التشريع الأخلاقي. ومن الأمثلة التي يوضح بها كانط الفرق بين الجميل والجميل اختياره الحدائق المنسقة كمثال للجميل أما الجبال والغابات والمواصف فهي أقرب إلى الجميل، أو قوله إن النهار يوحى بالجميل في حين يوحى الليل بالجميل. وإذا كان الفن لا يقدم لنا أمثلة للجميل إلا أن كانط يستثنى الأهرامات وكنيسة القديس بطرس فيرى فيها أمثلة للجميل ويتبع كانط تحليله لأحكام الذوق التي تقع على الجميل والجميل بمناقشة حول طبيعة الفن وتقسيم الفنون الجميلة.

### طبيعة الفن :

آثار الفن في رأى كانط هي إنتاج صادر عن حرية الإنسان وإرادته. ومع ذلك فلا ينبغي أن نشعر إزاء العمل الفني بأنه عمل صناعي مدبر بل يكون العمل الفني جميلاً بقدر ما يوهمنا بأنه من عمل الطبيعة أو أنه ناتج تلقائي شأن أي موجود طبيعي<sup>(8)</sup>.

كذلك فإن آثار الفن الجميل ولو أنها مصممة بتخطيط معين **designed** إلا أنه لا ينبغي أن يظهر لنا هذا التخطيط بشكل واضح<sup>(9)</sup>.

وقد نظن التحل إذ ينشأ عفاياه أنه يقوم بعمل فني ولكن هذا العمل لا ينتج عن العقل والإرادة بل هو صادر عن الغريزة وتلقائي ناتج عن الطبيعة وليس وليد العقل الانساني والإرادة الانسانية الحرة.

والفن الجميل هو ناتج العبقرية **genius**

**Beautiful art is the art of Genius**

والعبقرية موهبة نظرية **talent** توجه الفن بحالا يمكن لأي قواعد مدروسة أن توجهه فإن أول خصائص العبقرية هي الأصالة **Originality** وما تنتجه العبقرية ليس تقليداً بل هو نموذجي **exemplary** يكون مقياساً أو معياراً تقيم على أساسه الأعمال الفنية.

<sup>(8)</sup> Kant. Critique de J. 45.

<sup>(9)</sup> Hence the purposiveness in the product of beautiful art, although it is designed must not seem to be designed, i.e. beautiful art must look like nature although we are conscious of it as art.



ولا يمكن للعبرى أن يحدد قواعد محددة يسير عليها الغير لكي يتحولوا إلى عباقرة وفي هذا تتميز العبقرية في الفن عن العبقرية في العلم.

وإذا كان الذوق كافياً للحكم على الجمال الطبيعي إلا أن العبقرية هي ملكة ابتكار الجمال الفنى، فالجمال الفنى artificial beauty هو التمثيل الجميل للأشياء والموضوعات الخاصة beautiful representation of a thing.

وفي الفن يمكن تصوير أى شئ ولو كان قبيحاً في الطبيعة ولو كان دمار الحروب، ولكن هناك ما لا يمكن أن يصور في الفن وهو ما يثير الاشمئزاز disgust غير أن الذوق ينظم العبقرية ويوجهها في الفنون الجميلة وهو الأداة التي بها نقوم بالحكم وتقدير الأعمال الفنية الجميلة.

ويقول كانط بوجود أفكار إستطيقية Des idées esthétiques هي ثمرة للعبقرية التي تقدمها في الفنون الجميلة وخاصة في الشعر. وتنشأ من اتفاق الخيال والذهن فيتهدى العبرى إلى الأفكار المناسبة لتصور معين والتعبير المناسب لتوصيل هذه الأفكار للغير بواسطة الرموز ويسمى هذا الملكة بملكة النفس I'âme spirt التي تنتج هذه الأفكار الجمالية أو الاستطيقية.

يمكن للأفكار الاستطيقية أن تتحول إلى رموز لأفكار العقل. ومن هنا يحد كانط ارتباطاً بين الجميل والأخلاقي والحر عن طريق هذه الرمزية<sup>(10)</sup>.

#### الجميل وعلاقته بالخير :

بعد أن ينتهى كانط في الجزء الأول من كتابه نقد الحكم الاستطيقى يخصص الجزء الثاني من هذا النقد لموضوع آخر هو جدل الحكم الاستطيقى (Dialectic of Aesthetical Judgement). ويدور هذا الجزء حول مناقشة جدلية تتعلق بمدى اعتماد حكم الذوق على تصور أو عدم اعتماده على تصور Concept.

فالتفنية الأولى ترى أن أحكام الذوق لا تستند إلى أية تصورات ونقيضها يتلخص في أن أحكام الذوق يجب أن تستند إلى تصورات حتى نناقشها ونطالب الغير بأن يتفقوا معنا فيها. ولا يمكن أن يحل هذا التناقض إلا إذا قرنا التصور الذي يستند إليه حكم الذوق بأنه ليس تصوراً مرفهاً بل تصوراً لتحقيق تفوق الحس. وأن الغاية التي يوهننا بها الجمال الطبيعي والفنى ليس غاية

---

(10) Kant, "Critique 59".



مستمدة من الواقع بل ترجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى الطبيعة والفن<sup>(1)</sup>، وهي التي ترتفع بالذلة التي نشعر بها تجاه الجميل من المستوى الحسي أو التخريبي إلى المستوى الروحي الذي يجعل منه حقيقة متفقة مع عالم الغايات الأخلاقية. ومن هنا يعضى كانط في بيان صلة الجميل بالخير.

يقول إن الجميل هو رمز للخير، والدليل على ذلك أن الكل متفقون على أن اللذة التي نستمدّها من الشعور بالجميل إنما هي لذة مختلفة عن مستوى اللذات الحسية.

وهذا الارتباط بين الجميل سواء كان في الطبيعة أو الفن يظهر فيما نطلقه من صفات أخلاقية على موضوعات الحكم بالجميل فنصف الأشجار أو المباني بأنها سامية ومحترمة dignified majestic-majestieux et magnifiques أو نصف الحقول بأنها ضاحكة باسمة أو مرحلة بل حتى الألوان نسميها نقية طاهرة chaste رقيقة - tendre - modeste - innocente (tender) لأنها تثير مشاعر مماثلة لتلك المشاعر التي تثيرها الأحكام الأخلاقية.

فالذوق يسر الانتقال التدريجي من الحاذية الحسية إلى الاهتمام بالأخلاقية حيث إنه يعرض العيال على نحو يبه حراً ومتكيفاً<sup>(2)</sup> يطابق الذهن ويعودنا على أن نجد ارتباطاً متحرراً من المظهر الحسي<sup>(3)</sup>.

والخلاصة أن العيال سواء كان في الطبيعة أو في الفن إنما هو عند كانط رمز يعبر عن حقيقة روحية وراه. وهو بهذه الصفة يكشف عن اتفاق بين الطبيعة والإرادة الإنسانية بتدخلان في التجربة الجمالية مما يقضى إلى القول بأن الإنسان بوصفه كائنًا أخلاقياً إنما يعيش في عالم يتفق وحاجاته الروحية.

وقد مهد هذا الرأي لنشأة المثالية الألمانية في علم الجمال بمد ذلك خاصة عند شلنجر وهيكل حيث أصبح الفن أداة مساعدة للفلسفة للكشف عن الحقيقة الروحية المطلقة.

(1) Kant, Critique. 56-57.

(2) Le goût rend possible en uelque sorte une transition de l'attrait sensible à l'intérêt moral habituel, sans qu'il y ait un saut trop brusque, en représentant l'imagination comme déterminable selon les fins de l'entendement et en enseignant à trouver dans les objets des sens, l'inême sens attrait sensible, un libre satisfaction.

It accuostoms us to find a satis faction that is from sensous allarement even in the Object of sense.



وأخيراً فلعل هذه المثالية الروحانية التي بدأت خيوطها تتكشف في فلسفة كانط الجمالية ثم تطورت فيما بعد مع فلاسفة المثالية المطلقة إنما يمكن أن تفسر على ضوء ظروف ألمانيا السياسية والاجتماعية التي قضت على حرية الطبقة المتوسطة فظلت مفككة منزلة في ظروف إقطاع قوى الجنود.

وإذا كان عدد كبير من المفكرين وأساتذة الجامعات قد أعجبوا بالعقل الذي ساد حركة التنوير في فرنسا إبان القرن الثامن عشر، إلا أن هؤلاء قد حافظوا في نفس الوقت على نزعة مضادة للعقل تسلم بالإيمان أو تقسح المجال للشعور لكي يقاسم العقل والشعور والإيمان إلى تضارب النزعات المتناقضة في مذاهب فلاسفة المثالية الألمانية الذين آمنوا في تأكيد النزعة العقلية غير أنهم من جهة أخرى عارضوا هذه النزعة بافتراضهم ملكات الحس والذوق.

من جهة أخرى فإن فلسفة كانط في الوقت الذي ردت فيه الاحساس بالجمال إلى الذات الإنسانية فإنها قد انتهت إلى معيار مطلق ثابت مشترك بين البشر جميعاً مما ترتب عليه نشأة اتجاه شكلي في النقد الفني ظل سائداً في الفكر حتى العصر الحديث. فالنزعة الذاتية عند كانط لم تنته إلى معايير نسبية في النقد الفني على نحو ما نجد عند الفلاسفة الحسنيين والتحريريين عموماً بل انتهت إلى نزعة مثالية تحدد للجمال معايير ثابتة مطلقة مستمدة من افتراض ثبات الطبيعة البشرية. وقد تجلت النزعة الشكلية المستمدة من فلسفة كانط عند خلفائه الذين عرفوا الجمال بأنه في الصورة المحددة أو في العلاقة بين الألوان والعطوط أو بين الأفكار كما يقول معاصره هربارت Herbart الذي ذهب إلى أن الصورة هي الحقيقة الثانية المعقولة في كل ظواهر الجمال.

من زاوية ثالثة قدم كانط الأساس الفكري لتلك المذاهب التي قربت بين الفن واللعب حين أكد أن الجميل محدد عن النفع خرة عن كل غرض وقد كان من أبرز من عبر عن هذا الاتجاه في علم الجمال "شيلر" الذي عرف الفن بأنه يتركز في النشاط التلقائي الحر، كذلك انتهى هربرت سبسر إلى تعريف الفن بأنه استفاد الطلاقة الزائدة عند الإنسان وقرب بينه وبين اللعب.

وأخيراً فإذا صح القول بأن كانط إنما قد انتقل بعلم الجمال من المرحلة الميتافيزيقية التي كان البحث فيها عن الجمال الفني والطبيعي يستمد من تأملات الفلاسفة في ماهية الجمال ووجوده وتعريفه إلى المرحلة النقدية أي مرحلة البحث في إمكانية وشروط إدراك الإنسان وحكمه بالجميل واستطاع بذلك أن يجعل من الخبرة الجمالية عبارة قائمة بذاتها لا تستمد من التأملات الميتافيزيقية



ولا تستفي من البحث النظري، فكان بذلك من أول من جعل الفن ميدانه الخاص المختلف عن ميدان المعرفة النظرية والحياة الأخلاقية، إلا أنه مع ذلك يؤخذ على كانط أنه عندما كتب مؤلفه الرئيسي نقد الحكم إنما كان مقوداً بنظريات سيكولوجية وحاشعاً لعلم نفس الملكات faculty psychology السائد في عصره، أكثر مما كان مسترشداً بفنون عصره وآدابه ومقاييس الجمال والذوق عند فنانيه ونقادهم. أما إذا ألقينا بنظرة على قائمة الملكات في النفس الإنسانية كما تصورها كانط لوجدنا أنها ثلاث ملكات رئيسية، ملكة الذهن الذي تنطبق تصوراتها على عالم الطبيعة وملكة العقل الذي تنطبق أفكاره على عالم الحرية وملكة الحكم بعد ذلك التي تفترض أفكاره عن الغائية والقصد teleology & purposiveness. وإذا كان الشعور باللذة والألم يتدخل أيضاً في ملكة الحكم إلا أن دور اللذة في تحليل كانط الاستطقي وفكره الجمالي لم يكن له من الأهمية قدر ما كان لفكرة الغائية وهي الفكرة التي استعملها بعد ذلك لتوضيح نظرياته الطبيعية. فالغائية هي قبل كل مبدأ ترنسندنتالي، أو لنقل بمصطلح الفلسفة الكانطية هي شرط أولي يحتملنا نسب للطبيعة تصورات الغاية لأن تصورات الذهن العلمية لا تنتهي إليها.

أما عن الخيال imagination فلم يخصص له كانط مكانة بين قوى الروح، وإنما وضعه كمساعد لقوى المعرفة ولذلك لم يلعب الخيال في استطيقا كانط دوراً حلالاً كما يقول بندتو كروتشه<sup>(١٢)</sup>.

ولذلك فقد عد كروتشه مواطنه الإيطالي فيكو Giambattista Vico من أهم من ساعد على تأسيس علم الجمال الحديث، إذ قد نجح فيكو فيما لم يتوصل إليه كانط من تقديم تصور واضح للخيال القادر على الخلق.

وعلى أي الحالات فقد ترك كانط تفسير عملية الابتكار وخلق الأساطير لقدرة لم يوضحها تماماً الأمر الذي ألقى على عاتق فلاسفة الجمال فيما بعد مهمة البحث عن هذه القوة الخلاقة<sup>(١٣)</sup> والتورط في ثنائية لامفر منها ظهرت مثلاً عند نيتشه فيما سماه بإرادة الوهم the will to illusion وعند هانس فاهينجر Hans Vahinger مؤلف فلسفة "كان"<sup>(١٤)</sup> الذي قال بعالم

(١٢) B. Croce. A esthetic. Trans. by D. Ainslie. New York 1958 p. 277.

(١٣) A. W. Levi, Literature, Philosophy; and imagination. Indians U. Press. 1962. pp. 11-49.

(١٤) The Philosophy of as If.



تخيل في مقابل عالم الواقع، وإذا كانت هذه الثنائية استمدت من فلسفة ملكات النفس عند كاتانت وعند خلفائه فإنها بقيت على مستوى ميتافيزيقي في فلسفة برجسون في تفرقة الشهيرة بين عالم الحياة ذي الديمومة المدرك بالحواس والذي يكون الفن تعبيراً عنه وعالم المادة الجامد وقوامه الزمان الآلي الذي يكون العلم تعبيراً عنه. ثم هاهي الثنائية مرة أخرى تظهر على مستوى لغوي فيما يمكن أن يسمى بالاستطيقا السيمانتية في أيامنا المعاصرة عند فلاسفة الوضعية المنطقية والتحليل اللغوي ومرجعهم الرئيسي هو كتاب أوجدن وريتشاردز: C.K. Ogden & G.A. richards. "معنى المعنى" the meaning of Meaning. 1923. وقد قدم المؤلفان في هذا الكتاب تلك التفرقة الشهيرة بين اللغة المستخدمة في العلم واللغة المستخدمة في الدين والشعر والميتافيزيقا. ففي العلم تقوم اللغة بوظيفة معطلة كل الاختلاف عن الوظيفة التي تقوم بها في الميتافيزيقا وفي الشعر، ذلك لأنها تكون في العلم دالة على موضوع يمكن التحقق منه بالتجربة، إنها لغة إشارة referential - تشير إلى شيء to designate في حين أنه في الشعر لا تدل ولا تشير وإنما تصبر عما نفعل به على نحو ما تعبر به الموسيقى أو التصوير بالأصوات والألوان emotional to express. ولقد استطاع رودلف كارناب Rudolph Carnap فيلسوف هذا المذهب أن يلخص هذا التعارض السيمانتكي بمبارته الشهيرة "إن لغة الميتافيزيقا، وفلسفة القيم والأخلاق ليست إلا شبه عبارات pseudo sentences - ليس لها مضمون منطقي وإنما هي مجرد تعبير عن الانفعالات والمشاعر تأثير مشاعر الآخرين وميولهم وإن ما ينطبق على الميتافيزيقا ينطبق بالأحرى على عبارات الأدب والشعر والدين"<sup>(15)</sup>.

(15) cf. The logical syntax of language London. Routledge and Kegan Paul. 1959 - p. 278.

انظر في هذا الرأي د. زكي نجيب محمود: عرقة الميتافيزيقا.



## الفصل الثاني

### هيجل

هو أرسطو العصر الحديث ومؤلف انسكلوبيديا العلوم الفلسفية، عرض فيها المذهب استوعب ما قدمه السابقون وحدد مسار فكر اللاحقين. ولعله وجد في أرسطو مثيلاً له حين وجده يحيط بأطراف الفكر السابق عليه كله فيستوعبه ثم يتجاوزه ويتسع مذهبه لتفسير كل ما في الوجود والحياة الإنسانية من ظواهر متشابهة قوامها وحدة واتصال، وحدة، من جهة أخرى يضيّق هيجل بالمحددات ويتمسك بالمعنى ولا يتصور الحقيقة إلا في نشاطها وفعلها ومقوليتها. فلا عجب أن انتهى إلى القول بأن أرسطو هو أحق الفلاسفة بالدراسة إذ لم يعد الكلي عنده ذا شكل مجرد على نحو ما كان يتصف به عند أفلاطون، بل صار أقرب ما يكون إلى الفكرة في نشاطها وفي مقوليتها البادية في الموجودات الحسية العينية. ولعل شأن هيجل من كانط هو أيضاً شأن أرسطو من أفلاطون، إذ وجد كل منهما في سابقه نقطة البدء في فلسفته ثم تناولها بالنقد والتعديل — فقد تأثر هيجل بما انتهى إليه كانط من نظرية في الحدل القائم بين المعتقدات العقلية. أما في علم الجمال فقد أثر كانط على أتباعه عموماً بما ذهب إليه من أن التجربة الجمالية إنما تقوم بين عالم الإرادة الأخلاقية وبين عالم الطبيعة. وأن الإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً يحيا في مجال يتلقى وروحاته الروحية — غير أن هيجل تجاوز مثالية كانط النقدية إلى المثالية المطلقة التي شاركه فيها معاصروه ومواطنوه اتباع الحركة الرومانطيقية أمثال فريدريك شيللر وشلنج وهولدرلن<sup>(١)</sup>. وكان هذا الأخير من أعز أصدقائه أيام دراسته بجامعة توبنجن، وقرأ معاً شعراء الإغريق القدماء وشاركه الحماس للثورة الفرنسية. وعاصر هيجل جوته وأعجب بعبقريته الفذة ومعرفته الشاملة — كذلك أعجب هيجل بحضور الإغريق القدماء وتأثر بتصوراتهم للحياة الأخلاقية والسياسة المتمثلة في نظام المدينة وما كان يسود حياتهم من إيمان بالدين الشعبي المعبر عن روح الأمة، وهي فكرة تشبع بها هيجل *volkereigion* — ومن جهة أخرى كان للثورة الفرنسية على تفكير هيجل دور خطير خاصة ما

<sup>(١)</sup> جوهان كريستوف فون شيللر J.C.F.S. schiller (١٧٥٩ — ١٨٠٥) مؤلف رسائل في الحرية الجمالية — فريدريك ولهم جوزيف شلنج F.W. J. Schelling (١٧٧٥ — ١٨٥٤) ج. م. ف. هولدرلن F. Holdorlin



أتت به هذه الثورة من مثل حديثة غيرت معالم الحياة الأوروبية الحديثة. لذلك فقد اتخذت مشكلة مصير الإنسان ومعنى وجوده وحقيقة إيمانه مكانة في فلسفة هيغل ومن بعده في الفلسفات الحديثة والمعاصرة كما يتضح في الوجودية إبتداء من كيركجور إلى هيدجر إلى سارتر وكامو. أما عن أهم معالم حياته الخاصة فإنها ترجع إلى نشأته التي تلقى منها آثار النزعة الوجدانية الصوفية وتعرف فيها على نظام أقرب إلى الحكم الشعبي الديمقراطي القائم على احترام ديني للسلطة كان له أثره في فلسفته السياسية. ويرجع تاريخ مولده في السابع والعشرين من أغسطس عام ١٧٧٠ في شتوتجارت وتعلم بجامعة توبنجن التي التحق فيها بهولدرن وشلنجر. وفي عام ١٩١٦ قبل منصب أستاذ بجامعة هيلبرج خلفاً لفريس J. H. Fries ونشر مؤلفه إنسكلويديا العلوم الفلسفية — وفي عام ١٨١٨ تولى منصب الأستاذية بجامعة برلين بعد وفاة فشته، ثم بلغ أوج ازدهاره ما بين عامي ١٨٢٣ — ١٨٢٧ وظلت محاضراته رهن التحقيق والنشر المستمر على يد تلاميذه ومنها محاضراته في فلسفة الدين وفلسفة التاريخ وتاريخ الفلسفة ومحاضراته في علم الجمال.

وقد سلك هيغل في عرضه لمنهجه الجمالي مسلكاً ميتافيزيقياً إذ بدأ بحثه في الفكرة The Idea وفي المثال The Ideal وبعد أن بسط نظريته الميتافيزيقية وضع ما يشبه تاريخاً للفن وذلك في نظرية الأنماط الثلاثة الرئيسية التي فسر بها تطور الفن عبر الحضارات الإنسانية وحتم محاضراته بعرض نسقي درس فيه خصائص الفنون الجميلة فكانت محاضراته في علم الجمال هي فلسفة في الفنون الجميلة كشفت عن إلمامه الواسع وحسه المرفه في تنوع الفنون. وبالإضافة إلى محاضراته في علم الجمال تناول هيغل الفن بالدراسة في مؤلفيه الإنسكلويديا وفينومينولوجيا الروح، وأكد في كل أبحاثه مهمة الفن في التعبير عن الروح المطلق، كما وضع أيضاً مهمة الدين والفلسفة في عملية التعبير هذه وأكد بكل وضوح ارتباط الفن والدين والفلسفة حين نظر إليها جميعاً على أنها مظهر للروح المطلق فأعلن أن الروح المطلق تعي نفسها من خلال هذه النظم الفكرية الثلاثة.

## ١ - الفن :

إن افتراض الروح المطلق هو محور منهج هيغل ذلك لأن كل ما في الوجود من ظواهر طبيعية أو مادية أو نظم إنسانية أو فكرية إنما هي في النهاية مظهر من مظاهر تشكيلات الروح، وقانون هذه التشكيلات هو ما يسميه هيغل بالحدل، وقوام الحدل حركة أو صيرورة مستمرة. وغاية الروح هي في النهاية أن تعي ذاتها ووسيلها في بلوغ هذا الوعي الفن والدين والفلسفة.



يقول لقد أمكن أن يقدم الفن الحقيقة الإلهية للإغريق حين نصح الشعراء والفنانون هناك أن يصوروا للناس الأروحية وبذلك وضخوا وجهة نظر عامة الشعب عن الحياة والسلوك والأكلية. فالفن وإن كان مدخلاً لإدراك المطلق إلا أن هناك أيضاً مجالات أخرى يمكنها أن تقدم الحقيقة على نطاق أوسع مما يؤديه الفن إذ يحدث بالنسبة لتطور الأمم أن توجد لحظة لا يستطيع الفن فيها أن يؤدي دوره كاملاً في تقديم الحقيقة الإلهية. فعندما جاءت المسيحية مثلاً بأحداثها التاريخية من ظهور المسيح وما ارتبط بحياته وموته من أحداث دارت حول فكرة الفداء redemption استمد الفن مضموناً جديداً ظهر في التصوير خاصة فارتقى في إمكانيات التعبير غير أن الحاجة القوية إلى التأمل والتركيز على الباطل واتعاطف النفس على ذاتها جردت الدين من عناصره الحسية ومالت بالحقيقة الإلهية إلى التجريد – فإذا كان العمل الفني يقدم الحقيقة الإلهية أو الروح المطلق في صورة حسية إلا أن الدين يمكنه أن يوجه الذات إلى التأمل والتركيز على الباطن.

ولكن تأتي الفلسفة في النهاية لتضفي على موضوعية الفن وعلى ذاتية الدين قدرًا أكبر من الفكر *La Pensée* ذلك لأنها تقدم للعقل الجانب الكلي الذي يصبح موضوعاً للتأمل كما أنها تضفي على الذاتية العاصية بالدين فكراً يجعله أسمى صور الباطن، وعلى هذا النحو يتحد الفن بالدين في الفلسفة. فال موضوعية في الفن تصبح موضوعية الفكر والذاتية في الدين تصبح ذاتية الفكر، ذلك لأن الفكر هو الذاتية المحضة المعالصة.

والفن حين يعبر عن المطلق لا يتعامل بالتصورات المجردة بل هو يجمع إليها العيانات الحسية، ومن هنا يعرف هيجل العمال بأنه تحلي الفكرة بطريقة حسية.

وموضوع الاستطيقا لا يتناول الجمال الطبيعي وإنما يتعلق بالجمال الفني، لأن الجمال في الفن أرفع مكانة من الجمال الطبيعي لأنه من إبداع الروح وخلق الوعي وتناج العربة، وماهو من إنتاج الروح يحمل طابعها ويكون أسمى من الطبيعة.

وإذا كان الفن عند هيجل يتناول المظهر، فالمظهر دال على الجوهر، والحقيقة لا تكون ما لم تظهر في وعي معين، فلا يضير الفن أنه يتناول المظهر بل يفسره أي نوع من أنواع المظهر هو، وليس الإبداع الفني محرد محاكاة، لأن المحاكاة يمكنها أن تكشف عن مهارة عملية تقنية ولا يمكنها أن تولد إبداعاً فنياً – يقول إن الفن الذي يحاكي الطبيعة لا ينتج آثاراً فنية ذات قيمة وإنما ينتج صنعة ومهارة، وإذا جازت المحاكاة بالنسبة لبعض الفنون كالنحت والتصوير فكيف يمكن أن تفهم بالنسبة للموسيقى أو العمارة أو الشعر إن لم يكن وصفيًا؟



وإن حاول أحد أن يحاكي غناء البابل مثلاً فإنما الأقرب إلى الاحتمال أنه يشوهه ولا يتح  
عملاً فنياً - ويشير إلى أن الإسلام قد أمان محاولات المحاكاة، كما ذهب عامة المسلمين إلى  
أنقول بأن تصوير الطبيعة الذي كان موجوداً على جدران المعابد الوثنية سوف يدين مؤلفيها يوم  
الحساب.

والموضوع الفني لا يخاطب الرغبة الحسية ولا يحقق نفعاً عملياً شأن موضوعات العالم  
الحسي، كما أن الموضوع الفني من جهة أخرى يمتاز عن موضوعات التأمل النظرى وتصورات  
العلم بأنه موضوع فردى وليس تصوراً مجرداً - من هنا يكون الجانب الحسى فى الفن مجرداً عن  
المادية إذ ليس شأنه شأن أى موضوع من موضوعات العالم الطبيعى إنه شارك فى الفكرة. ومن هذا  
الجانب الفكرى فيه يشارك فى المثالى بمعنى أنه ليس فكرة مجردة بل إنه مثال يتحقق فى الخارج  
ويتمثل فى موجود معين والجانب الحسى من الفن يتمثل فى شكل يخاطب العقل. وأكثر الحواس  
قابلية للتعلق هما البصر والسمع ولذلك يستبعد الشم والذوق واللمس لأن هذه الحواس لا تتعامل إلا  
بما هو مادى واللذة المستمدة من موضوعات هذه الحواس لا تتعلق بالجمال الذى يسعى إليه الفن  
لأن المحسوس فى الفن يتحول إلى روحانى والروح من جهة أخرى تتمثل فى شكل حسى.

ويرى هيجل أن الفن يقدم للإنسان أعلى درجة من درجات الرضاء حين يرضى حاجته إلى  
فهم العالم خاصة عند بعض الشعوب، وفى فترات الزمان، فالإنسان هو وعى أو هو وجود لذاته،  
والإنسان وجود مادى شأنه شأن باقى موجودات الطبيعة ولكن له وجود آخر، وجود لذاته يتضح  
حين يجعل من نفسه موضوعاً لتأمله وهو بهذا الوصف روح وهو يبلغ وجوده لذاته ووعيه  
بذاته بطريقتين:

طريق نظرى، لأنه ينعكس بفكره على نفسه ليدرك فكره وما يدور بباطنه - وطريق عملى  
لأنه يعرف نفسه بالظفر إلى الخارج وما يستطيع أن يؤثر به على الأشياء الخارجية، وهذا الميل فى  
التأثير على البيئة المحيطة به نجده لدى الطفل الصغير الذى يقذف بحجر فى الماء ليرى ما فعلته  
يداه من تأثير فى البيئة الخارجية وهذه الحاجة فى الإنسان تتخذ أشكالاً أكثر تعقيداً حين تصل إلى  
مرحلة الخلق والإبداع الفنى عند الانسان - بل إن الانسان ليتخذ من جسمه ونفسه مادة للإبداع  
الفنى عندما يلجأ إلى تغيير بعض ملامحه للترزين وقد تصل هذه الحاجة به إلى حد التشويه كما  
نلاحظ مثلاً عند البدائين أو الصينيين فى طرقهم لتحصيل أقداسهم بتشويه شكلها الطبيعى.



وعلى هذا النحو يتضح أن الفن يكفى حاجة الإنسان إلى الوعي بعالمه الداخلي وعالمه الخارجي على السواء بواسطة تلك الموضوعات التي تعكس له ذاته وفعله ليرى نفسه من خلالها... ويكتسب الفن بناء على ذلك قيمته المعرفية الكبرى بالنسبة للإنسان، ولما كان الفن فى أسمى درجاته تعبيراً عن مضمون روحاني باطني فيترتب على ذلك أنه كلما أفضحت الأعمال الفنية عن الباطن الروحاني كلما ارتقت فى سلم الكمال ونضجت فى الشكل. لذلك يرى هيجل أن تصوير الشكل الإنسانى كان اكتشافاً ساعد فى النحت والتصوير على الارتقاء من مرحلة دنيا إلى مرحلة أعلى فى تصور الروح، فالشكل الخارجى للجسم الإنسانى أدل على الباطن وأكثر شفافية فى التعبير عن الروح من النحت والتصوير الذى يتخذ موضوعاته من عالم الطبيعة أو العالم الحيوانى. وعلى الرغم من أن الصورة الانسانية مكونة من أعضاء مختلفة، إلا أن العضو الذى تمثل فيه الروح بأقصى درجة إنما هو العين، إذ أن الروح لا تبصر بالعين فحسب بل إنها تصبح مبصرة بها، أى أن الذى يميز العين عن باقى أعضاء الجسم الإنسانى هو أنها العضو الذى به نرى وبه أيضاً نكون مرئيين، يقول: ينبى أن يتحول العمل الفنى عيناً فى كل أجزائه حتى يكتسب قدرة على الدلالة على الباطن، إن كل عمل فنى يتحول إلى "أرجوس Argus"<sup>(٢)</sup> ذى الأعين اللانهائية، ومن خلال هذه الأعين يظهر الباطن وتتشع الروح.

#### ب : الفكرة والمثال أو (المثل الأعلى)<sup>(٣)</sup>

يرجع العمال فى الفن دائماً إلى اتحاد الفكرة بمظهرها الحسى، والنظر إلى الفكرة فى ذاتها يكون الحق ولكن النظر إلى مظهرها الحسى، يكون الجمال - أما الفن فيرتفع بالكائنات الطبيعية والحسية إلى المستوى المثالى ويكسبها طابعاً كلياً حين يخلصها من الجوانب العرضية والوقعية، فالنظر يرد الواقعى إلى المثالية ويرتفع به إلى الروحانية. لذلك يرى هيجل أن الفكرة إذا تشكلت تشكلاً دالاً على تصورها العقلى فإنها تتحول إلى مثال ideal - idear<sup>(٤)</sup> الفكرة العينية حقيقة هى وحدها التى يمكنها أن تولد الشكل الصحيح المناسب لها ومن إتقانها وهذا الشكل يتولد المثل الأعلى أو مثال العمال<sup>(٥)</sup>.

<sup>(٢)</sup> فى الأساطير اليونانية القديمة عملاق مولود للأرض تعطى جسده أعين كثيرة.

<sup>(٣)</sup> ideal, ideal.

<sup>(٤)</sup> L'ideé en tant que realite faconnee Conformement ason Concept est lideal.

<sup>(٥)</sup> Thus it is only the truley Conerete idea that Can genere the true shape, and Corrspondance of the two is the ideal. (The) philosophy of Hegel. Friedrich, p. 374.



فالفكرة عند هيكل حقيقة عينية متطورة، وقد تكون الفكرة غامضة وقد تكون واضحة كاملة، فإذا تكاملت بحيث طابقت التصور الخاص بها كانت حقيقية، لذلك يقول هيكل إن المثال *l'idéal* أو المثل الأعلى للجمال لا يتحقق بمحرد مطابقة المضمون للشكل، ولكن ينبغي أن يكون المضمون نفسه على مستوى عال من السمو والكمال، وفي رأيه أن أهل الشرق القديم في الصين والهند ومصر لم يتوصلوا إلى تحقيق هذا المثل الأعلى للجمال في أعمالهم الفنية، ذلك لأن أفكارهم الميثولوجية التي تضمنتها أعمالهم الفنية لم تكن محددة ولا معقولة إلى حد كاف لم تكن حقيقية ولا كاملة، ذلك لأن العمل الفني إنما يرتفع في المستوى بقدر ما يكون المضمون الفكري الذي ينطوي عليه قد بلغ حداً معيناً من المعقولة والروحانية، وقد وصل إلى هذا الحد اليونان القدماء ولم نصل إليه الحضارات الشرقية القديمة.

ويقدم هيكل تفسيراً فلسفياً لتاريخ الفن على أسس من فلسفته في تحقيق الفكرة، فبحسب تحقيق الفكرة ظهرت أنماط الفن المختلفة على مدى تاريخ الحضارات والفكرة هي المضمون الذي يتخذ الأشكال الخارجية المناسبة لمستوى تطور هذا المضمون، فالشكل مرتبط كل الارتباط بالمضمون، واكتمال الشكل رهين باكتمال المضمون وقد لا ترتقى بعض أنماط الفن إلى المثل الأعلى *l'idéal* أو المثال ولكن لا يعني هذا أنها لا تنطوي على فكرة، ذلك لأن لكل عصر الفكرة المناسبة له وهي تحد دائماً النمط أو الشكل المناسب لها وهذا الارتباط بين الشكل والمضمون يقدم ثلاثة أنماط رئيسية للفن، وهي النمط الرمزي والنمط الكلاسيكي والنمط الرومانطيقي.

ففي النمط الرمزي تكون الفكرة مجردة وغامضة وغير محددة ونتيجة لهذا اللا — تحدد تقوى على إخراج الشكل الكامل، إن الفكرة تصسف بالأشكال الطبيعية وتشوهها وعلاقتها بالشكل الخارجي هي علاقة تنافر مرجعه عدم اكتمال المبدأ الباطني المصور فيها، فعلاقة الفكرة بالأشكال الخارجية المستمدة من الطبيعة علاقة مصطنعة وهي تتخذ من الأشكال الطبيعية رموزاً وتضخمها محاولة التقرب بينها وبين نفسها، ومظاهر هذا النمط تتضح في الفن الذي يأخذ بوحدة الوجود عند قدماء الشرقيين حيث تحمل أفعه الأشياء مضموناً روحانياً متضخماً أو تضغى على الطبيعة معنى لا يتناسب معها ولذلك تنتهي إلى الغرابة والنفجاجة.

ولكن لما كانت الفكرة بحكم طبيعتها متطورة نامية فإنها لا تظل على نفس الدرجة من التجريد والا — تحديد والنموض إنها مبدأ النشاط والحركة وهي تدرك ذاتها على أنها روحاً، والروح تتحرك وتحدد ذاتها بذاتها وفي عملية هذا التحديد الذاتي تجد لنفسها الشكل الخارجي



الساسب لها ومن هنا ينشأ التلايف بين الفكرة ومظهرها الخارجى ويتحقق المثل الأعلى للجمال  
I'dée - The Ideal فى النمط الثانى للفن وهو النمط الكلاسيكى.

وفى هذا النمط تبلغ الفكرة مستوى إدراك الفردية والروحانية فتتصف الفكرة بأنها أصيلة  
Der Ursprungliche Begriff وأنها تحد الشكل المناسب لها والذى يمكنه الكشف عن  
مبدأ الفردية والروحانية وهو الشكل الإنسانى، فالنزعة الإنسانية الشخصية تمثل فى الفن تقدماً فى  
التعبير عن الروح تميز النمط الكلاسيكى، ويصبح الشكل حقيقة حسية وجسمانية وتتصو مفاهر  
التعارض الذى كان بسود النمط الرمزى، غير أن الروح هنا محدودة متشكل واحد محدود هو انشكل  
الإنسانى، لذلك تظهر الحاجة إلى ظهور الروح المطلق الإنهاى فى النمط الرومانطيقى الذى يبلغ  
الروحانية العالصة - فالفكرة فى هذا النمط تتخلص من الشكل المحدود وتترك نفسها روحاً مطلقاً  
خالياً من كل تحديد فتجاوز الأشكال الحسية المحدودة وتعلو على الأشكال الخاصة بالعالم  
الحسى الواقعى وتحقق فى عالم الوعى الباطنى وتهجر العالم الخارجى لكى تتعكف على ذاتها وهنا  
يظهر النمط الرومانطيقى الذى يكون الشكل الخارجى فيه غريباً عن الفكرة بعد أن كان فى النمط  
الكلاسيكى مؤلفاً بها.

وعلى هذا النحو يظهر تطور الأنماط من النمط الرمزى الذى يمثل مرحلة البحث عن المثال  
وعن اتحاد الفكرة بالشكل الخارجى إلى النمط الكلاسيكى الذى يصل إلى المثال ويبلغ مرحلة  
إتحاد الفكرة بالشكل الخارجى إلى النمط الرومانطيقى الذى يعلو بالفكرة ويتسامى بالمثال إلى حد  
يعلمها مرة أخرى غير متحدان بالشكل الخارجى.

ويتميز كل نمط من هذه الأنماط بخصائصه المستمدة من ميثافيزيقا يجعل فى علاقة الفكرة  
بتجسدها الخارجى ويتخذ كل نمط من هذه الأنماط مجرى يتطور على مدها فيمر بدور النشأة  
فالنضوج فالتدهور. وتتفاوت قدرة الفنون على تلبية خصائص هذه الأنماط، فمنها ما يكون أكثر مس  
غيره تحقيقاً لخصائص هذا النمط أو ذاك فمثلاً تكون العمارة هى أكثر الفنون قدرة على التعبير عن  
النمط الرمزى فى حين يكون النحت أكثرها تعبيراً عن النمط الكلاسيكى ثم تأتى فنون التصوير  
والموسيقى والشعر لتكون أكثر الفنون تعبيراً عن النمط الرومانطيقى.

ولا يعنى هنا أن تستبعد من النمط الرمزى وجود سائر الفنون الأخرى من نحت وتصوير  
وشعر وإنما تتخذ هذه الفنون آثار هذا النمط غير أن العمارة بالذات تحد مبدأها المنطقى فى النمط



الرمزى كما يجد النحت مبدأه المنطقى فى النمط الكلاسيكى ويرجع مبدأ الفنون الرومانطيقية إلى الحضارة الغربية المسيحية التى تضمنت تصوراً روحانياً للألوهية يعطو على الأشكال الحسية للعالم الواقعى.

#### جـ : أنماط الفن الثلاثة

##### ١ - النمط الرمزى وتطوره:

ساد هذا النمط الرمزى فترة طويلة من تاريخ الفن هى فترة الحضارات الشرقية القديمة وأول ما يتميز به هذا النمط من خصائص هو تعارض الموضوع الفكرى مع الشكل الخارجى ومن جهة أخرى يتميز المضمون الفكرى فيه بصفات الإبهام والألفاظ ومن هنا يسوده الطابع السحرى الممتلئ بالأسرار.

وإذا تناولنا الأعمال الفنية التى تحمل سمات هذا النمط فإننا نجد لها تميز بأنها تحمل دلالة رمزية بمعنى أن الشكل الخارجى فيها لا يقتصر على أداء المعنى المطابق له فقد تعنى صورة الميث مثلاً الحيوان نفسه ولكنها قد تعنى معنى رمزياً حين يقصد به الرمز إلى القوة ولكن الرمز يظل مع ذلك منطقياً على كثير من الفموض والإبهام، ذلك يمكن أن نرمز للقوة برمز آخر حين نستعمل صورة الثور أو القرنين كما أنه يمكن أن نرمز بالليث لشيء آخر غير القوة كالعظمة مثلاً وكل هذا الإبهام مرجعه إلى أن اعتماد العمل الفنى على وتليفة الرمز لا يجعل لهذا العمل الفنى كياناً خفياً خالصاً حين تكون علاقة المضمون فيه بالشكل الخارجى علاقة مصطنعة أو علاقة اتفاقية، فالرمز لا يستغرق كل صفات مدلوله حين يشير إلى جانب معين من جوانب الفكرة أو حين يؤخذ بالمعنى الحرفى.

ومن خلال هذه الصلة المصطنعة بين الشكل الخارجى وبين المدلول أو المضمون الفكرى فى الأعمال الفنية يتكشف لهيكل صراع فى النمط الرمزى ويترتب على هذا الصراع التمييز بين مراحل مختلفة لتطور النمط الرمزى، فمة مرحلة لا تكون الأعمال الفنية فيها متميزة تماماً عن موضوعات الطبيعة ويكون الصراع بين المضمون الفكرى والشكل الخارجى موجوداً ولكن على مستوى الرمزية اللاواعية<sup>(\*)</sup> (Symbolisme irrefléchi) ويمثل الفن الهندى القديم هذه المرحلة، ذلك لأنه يلجأ إلى تضخيم أقل الأشياء الطبيعية وينتهى إلى الالتئام الناتج عن تصور

---

(\*) Le Symbolisme irrefléchi, uncionscious, ineffectif Symbol.



وحدة وجود الإلهية أن تتجسد في بقرة أو في فرد أو في شخص من أفراد طبقة البراهمة كذلك يمثل الفن المصري القديم هذه المرحلة على أحسن وجه فتأتى العمارة لتكون الفن المعبر عن خصائص هذا النمط الرمزي إذ تجعل مهمتها تشكيل الطبيعة الخارجية تشكيلاً يناسب المضمون الفكرى وتمهد الطريق لتحقيق الألوهية في المكان بالصراع مع الطبيعة الخارجية أنها تبعد المكان ليناسب وجود الروح. وتحفل الآثار المعمارية في مصر القديمة بالرموز حين ترمز المعابد والمسلات لقوى الطبيعة المقدسة وتقوم الأهرامات بالمحافظة على فردية أرواح الموتى فتكون أول خطوة نحو إدراك الروح الفردانية وخلودها بعد أن كانت الروح الفردية تغنى في وحدة شاملة تجمع كل الموجودات وفقاً للعقيدة الهندية ولكن تغل الأهرامات مع ذلك غلاًفاً جامداً ورمزاً خارجياً ومصطنعاً وغريباً عن الروح الساكنة بحجوفه.

ويبلغ النمط الرمزي مرحلته الثانية حين يظهر صراع المضمون وتشكيل للوعي الإنساني بحيث يمكن التفرقة فيه بين الجانبين وتليغ الرمزية هنا مرحلة الرمزية الواعية<sup>(٦)</sup> وتمثل هذه المرحلة نهاية هذا النمط الرمزي تاريخياً. ولكن في إطار تطور النمط الرمزي، من المرحلة اللاواعية إلى مرحلة الرمزية الواعية تتحقق الأعمال الفنية الممثلة للروعة فيما يسمى برمز الراقع<sup>(٧)</sup> (Sublime)، إذ أن التقارب بين الرمزي والراقع والتحليل واضح لاشتراك هذه الصفات في الدلالة على ما يفوق الحس وارتباط كل منهما بحقيقة عليا كلية فتصور الراقع الرمزي يرتفع إلى إدراك الألوهية التي تتجاوز جميع مخلوقاتها في الوجود وتسمو عليها في الكمال ومن هنا ينشأ الفن المقدس (l'art Sacré)<sup>(٨)</sup> الذي يمجّد الألوهية الخالقة للعالم بعد أن كان الفن الرمزي القديم يأخذ بتصورات نشأة الموجودات عن طريق التولد في حضن الطبيعة كما يأخذ بوحدة الوجود. وتمثل فن الراقع الرمزي هذا في أناشيد التوراة Les Psaumes. وشعر قدماء اليهود كلها ينور حول تمجيد الألوهية الخالقة والتميز بينها وبين المخلوقات، ومع هذا التصور للألوهية يبلغ الإنسان مكانة أرفع في الحرية والاستقلال عما كان عليه في المرحلة السابقة على هذه المرحلة ومن خلال هذا التصور للألوهية الثابتة المفارقة يمكن للإنسان أن يتصور القانون الثابت الذى يخضع له في

(٦) Symbolism réfléchi, reflective Symbolism.

(٧) Symbolism du Sublime.

(٨) l'art Sacré.



سلوكه وتصرفاته ومن خلال إدراك الواقع الرمزي يصل الوعي إلى التمييز بين الواقع الإنساني والواقع الإلهي ويدرك قيم الخير والشر ووجوب الطاعة للإرادة الإلهية.

## ٢ - النمط الكلاسيكي وتطوره :

يظهر النمط الكلاسيكي للفن حين تصل الروح في تطورها إلى مرتبة التحرر من الطبيعة وتسمو عن التجسيدات الحيوانية لتتخذ من الشكل الإنساني مظهرًا لها وعندئذ تدرك الروح ذاتها منفردة ذات شخصية.

وقد تم هذا الوعي في فترة الحضارة اليونانية القديمة حين أمكن للفنانين والشعراء أن يقوموا بدور الأنبياء وقدموا وجهة نظر هذه الحضارة للألوهية فكان الدين عند اليونان هو الدين المطابق للفن وأمكن للفن أن يعبر عن المطلق وكان هذا خاصة مميزة للإيمان الديني عند اليونان وتخلصت الألوهية من الشكل الحيواني واكتسبت الصورة الإنسانية حين كشفت للإنسان عن ذاته وعن وعيه بذاته، وبذلك تحرر التراث الفني من آثار الغرابة والغموض والقيح وتحقق المثل الأعلى للجمال في الأعمال الفنية المعبرة عن هذه الروح الكلاسيكية. وقد اتصف المثل الأعلى للجمال عند اليونان بسمات الهدوء والصفاء<sup>(٩)</sup> الكامل ولكن هذا الهدوء والصفاء ظل يفتقد التعبير عن الانفعالات الباطنية، بل إن هذا الهدوء والقياس الزائد قد جعل آلهة اليونان تتميز بالبرود واللامبالاة فكانت تعبيراً عن الكلي الأبدى، غير أن فكرة القدر والضرورة<sup>(١٠)</sup> غلقت تحوم حول رعوس هذه الآلهة. ومن هنا كان شقاؤها ونقطة النهاية للمثل الأعلى للجمال الكلاسيكي وقد خضعت الآلهة على السواء لحكم القدر الساري عليها جميعاً والذي لا يمكن تحصيله في شخصية فردية.

وكان فن النحت هو أقدر تعبيراً عن المثل الأعلى للجمال الكلاسيكي، ذلك لأنه أقدر الفنون على التعبير عن مبدأ الفردية وعن الشخصية اللامبالية المتباعدة عن إظهار التغيرات العرضية والانفعالات الإنسانية ولذلك كانت أعمال النحت اليوناني أقرب إلى التعبير عن المبدأ الكلي

Universelle<sup>(١١)</sup>

(٩) Serenite.

(١٠) Destin-destiny. fate.

(١١) Universalité.



وقد أمكن للتشكيل فى فن النحت أن يعبر عن الألوهية تعبيراً مباشراً ذلك لأن التمثال لا يشير إلى الإله بواسطة المعبد كما كان الحال فى العمارة الرمزية القديمة وإنما نحت التمثال فى الحضارة الكلاسيكية أقرب أن يكون تعبيراً مباشراً عن الإله.

والمادة الجامدة غير الحية التى يستخدمها النحت لم تعد غريبة عن الروح وإنما أصبحت جسداً لها وشكلاً متحداً بها.

ويقارن هيجل بين تصلب النحت المصرى القديم وبين الحرية التى تميز بها النحت اليونانى وتخلصه من الجمود والقواعد القديمة المتوارثة الأمر الذى ترتب عليه أن ظل الشكل فى النحت المصرى غريباً عن الفكرة وظل الفنان مقيداً بالقواعد الصارمة مما سلب الأعمال الفنية مرونة التعبير ويضرب هيجل مثلاً لذلك بتمثال الآلهة إيزيس تحمّل إبتها الإله حوريس ويلاحظ كيف ظل التمثال هنا جامداً عالياً من التعبير عن تجسيد الأمومة والشخصية، وتشابهت التماثيل كلها عند قدماء المصريين وتميزت بالأذرع الجامدة المضمومة إلى الجسم بغير رشاقة ولا حركة ولا حياة مستفرقة فى فكر عميق.

أما فى النحت اليونانى فقد أصبح الفنان أكثر حرية فى التعبير عن الشخصية أو الفكرة التى يتناولها . ومن هنا أمكن للآلهة أن تتعدّد ويتخذ كل منها شخصية وفردية وإسمه الخاص كما أمكن لهذا النحت اليونانى أن يكون تعبيراً عن الروح القومية والمعتقدات الشعبية عند اليونان، غير أن فن النحت قد أشرف على نهاية التعبير عن هذه الروح الكلاسيكية عندما زاد اعتقاد الرومان فى أفكار القدر وعبر الشعر التهكمى<sup>(١٢)</sup> عن هذه القدرة.

كذلك لم يعد فن النحت ينفى بالمضمون الفكرى الذى جاءت به المصور المسيحية. فقد حفلت العقيدة المسيحية بتأملات وانفعالات وعلاجات تتغلغل فى باطن وجدان الإنسان وكل هذا الباطن لا يصلح مضموناً مناسباً لفن النحت الذى يتخذ من الشكل الجسمانى الفيزيائى ذى الأبعاد الثلاثة مادة وسيطة مناسبة لهذا المضمون.

أما العمارة وهى الفن الرمزي المعنى الأتم فقد انتقلت إلى طورها الكلاسيكى حين تحررت من قيود العمارة السائدة فى حضارات الشرق القديم فى بابل والهند ومصر إنها لم تعد تستعير من الطبيعة أشكالها وإنما بدأت تخضع لحطة معينة من إبداع العقل الإنسانى، فانتخبت أجزاؤها الشكل

---

(12) Satire.



المناسب لأداء وظيفتها - ويلاحظ هيجل هنا أن الأعمدة فى المعابد لم تعد تتخذ شكلاً نباتياً أَوْحيوياً وإنما تتخذ الشكل المناسب لوظيفتها فى رفع السقف. أما المعابد اليونانية فلم تعد تتخذ شكل الحجرة المغلقة المنطوية على الأسرار وإنما كان المعبد مهيباً لتنظيم حركة المرتادين من الخارج إلى الداخل ومن الداخل إلى الخارج، وعلى العكس من ذلك جاءت العمارة الرومانطيقية تحمل سمات الحضارة المسيحية فتتجه إلى اللاتهنائى وتميزت بعصائص مخالفة كل الاختلاف لطابع العمارة الكلاسيكية الواضح ففى المعابد اليونانية إذ اتجهت الأبنية إلى الابتعاد عن الطبيعة الخارجية.

وبعد أن كانت العمارة الكلاسيكية تمتد أفقياً فإن الكاتدرائيات والكنائس القوطية قد أخذت فى الاتجاه إلى الآفاق العليا لتشرّف على عالم اللاتهنائية وبدلاً من أن تفسح المجال للمناظر الخارجية فإنها مالت إلى إغلاقها وإلى التحكم فى الضوء المستمد من أشعة الشمس ليدخل بحساب من خلال زجاج النوافذ. وذلك لأن العالم الباطنى والتأمل قد أصبح هو غاية الإنسان المناسب لتصوراته فى الألوهية.

### ٣ - النمط الرومانطيقى وتطوره :

لم ينح النمط الكلاسيكى فى تقديم الروح إلا متمثلاً فى وجودها الجسدى الفيزيائى، أما الروح فى ذاتها مستقلة عن تجسدها المادى وفى وعيها بذاتها فقد تمثل فى النمط الرومانطيقى.

وقد تميزت الروح فى هذا النمط بتوافقها مع ذاتها بعد أن كانت فى النمط الكلاسيكى تتميز بتوافقها مع الشكل الخارجى وأصبح الحب هو العاطفة المعبرة عن هذا التوافق بين الروح وذاتها بعد أن كان الجمال هو المعبر عن توافق الروح مع تجسدها الفيزيائية.

ويتميز النمط الرومانطيقى باتحاد الألوهية بالإنسان ويتحرر الإنسان من وجوده المحدود ليبلغ الوجود الحقيقى بواسطة التضحية والألم المستمد من الإيمان بالدين المسيحى — وإذا صح أن إله المسيحية يتجسد فى الصورة الإنسانية إلا أنه لا يتجسد فى المسيح فقط بل فى الإنسانية بأسرها وكذلك يحمل السلام بين الخالق والخلقة كلها.

ولكى يرتفع الإنسان إلى مستوى الألوهية، فإنه يتخلص من كل ما هو محدود، أى أنه يحاول تحرير طبيعته من الجانب الفيزيائى المادى ولا يتم هذا إلا بالتضحية ولأول مرة فى تاريخ الإنسانية يبدأ الإنسان فى النظر إلى الخلود نظرة جديدة هى نظرة مخالفة كل الاختلاف لنظرة



الإغريق القدماء، فالأغريق القدماء لم يكونوا يعنون بحقيقة العلود ولا يعيرونها أى اهتمام. ففى الأوديسة<sup>(١٣)</sup> مثلاً يقابل أوليس البطل أخیل فى العالم الآخر ويهتبه على أنه أسعد الخلق جميعاً سابقه ولاحقه على السواء ولكن أخیل لا يحب بهذه التحية لأنه لا يرى سعادة بعد الموت ويجب على أوليس بقوله إنه خير له أن يكون تابعاً لفلاح فقير على ظهر الأرض على أن يتزوج ملكاً فى عالم الأشباح.

وتأتى روح الحضارة الرومانطيقية لتغير من هذه التصورات وتبين أن الموت ليس سوى نهاية الجانب الفيزيائى للوجود الإنسانى وبه تتحرر النفس من كل ما يحددها ويقيدها بالوجود الفيزيائى الأرضى.

وتتمثل أول مراحل تطور النمط الرومانطيقى فى المرحلة الدينية La Religion<sup>(١٤)</sup> وهى تدور حول قضية الفداء<sup>(١٥)</sup> المستمدة من تاريخ حياة المسيح فى مولده وموته وبعثه. ويحاول الإنسان بقدر طاقته بلوغ مستوى الألوهية والعلود بواسطة التضحية والمعاناة ولكن تأتى المرحلة الثانية لتطور مبدأ الفن الرومانطيقى فتتمثل فى إيهامية الذات الإنسانية وتبلغ مستوى الحرية الذى يمكنها من إثبات شخصيتها الإنسانية بمشاعر ثلاث رئيسية هى مشاعر الشرف والحب والوفاء — والشرف لم يفهمه القدماء إلا على أنه فعل يرد به المرء على الإهانة ولكن الشرف بمعنى التقدير للشخصية عموماً فهو عاطفة حديثة أتت بها الحضارة الحديثة، أما الحب فيعنى فناء المحب وتضحيته لمحبهه، إنه الحب الذى لم يعرفه القدماء على نحو ما عرفه بتراركه ودأتى فى الكوميديا الإلهامية وشكسبير فى روميو وجوليت، أما الوفاء فهو العاطفة التى تربط التابع بشخصية سيده وتقوى الصلات الاجتماعية والإنسانية فى المجتمع — وبفضل هذه المواقف تتكون الشخصية الرومانطيقية وتودى إلى تصور المثل الأعلى للإنسان فى الفروسية<sup>(١٦)</sup>، وهى تمثل النقلة من اللاتية التى تدور حول الباطن الدنى إلى الحياة الروحية فى العالم الدنى. ومع كل هذا تتسع إمكانيات التعبير عن الباطن لتتناول آلاف المواقف المختلفة وتصوير العلاقات المتباعدة وكل ما هو إنسانى سواء كان

(١٣) XI, V, 482-491.

(١٤) La religion.

(١٥) La redemption.

(١٦) La chevalerie-Knighthood.



أخلاقياً أو لا أخلاقياً ويتغلغل الفن في تفاصيل الحياة الإنسانية وتوضح هذه الصفة في أعمال شكسبير بما أدخله في أعماله الفنية من تصوير للأحداث العرضية ومن الأقوال النافذة التي تحرى على ألسنة الملوك والصعاليك على السواء. بل إن المسيحية نفسها قد صورت من الأحداث العرضية لحياة المسيح ما يثبت هذه الصفة.

ولكن التطرف في إبراز هذه التفاصيل إنما يمثل آخر مراحل الفن الرومانطيقى أو مرحلته الثالثة إنها المرحلة التي يمكن أن تلخص في تحرر الشخصية واستقلالها<sup>(١٧)</sup> بحيث يميل المضمون في العمل الفني إلى التعبير عن كل ما هو خاص وعرضي فيتناول الفن في هذه المرحلة المظاهر العجزية وينأى من الموضوعات الرئيسية بل يعنى بوسائل التعبير إلى حد أن يأخذ في استعراض مهارته وسيطرته على المادة التي يتعامل بها في فنه فالمصورون الهولنديون مثلاً قد برعوا في اللعب بالألوان ومنهم فان يلك Van Eyck وهملنج Hemling وشورل Schoreel وذهبوا إلى حد إبراز البريق والمخادع البصرية. وتضعف قدرة الفنان على الخلق حتى يصبح الفن تعبيراً عن الفنان وعن براعته فينأى تقديم الأعمال الفنية ذات المضمون السامسى وينتقل إلى مرحلة الغزوات والسعيرة.<sup>(١٨)</sup>

ويتهى الفن حين يطفئ الفنان على الفن ويطلق العنان لخياله وتصويراته بحيث يتضائل المضمون وتختفى الموضوعية وتصل الحضارة إلى مرحلة يموت الفن فيها ويتعلى عن مهمة تقديم الحقيقة لنظام فكري آخر.

ولما كانت الذاتية<sup>(١٩)</sup> هي مبدأ هذا الفن الرومانطيقى فإنها تتحد واسطتها في التعبير تلك الفنون ذات الوسائط المثالية التي تكون أقدر على تقديم الروح في وجودها الذاتي ولأن النحت بحكم واسطته المادية الصلبة لا يمكنه الكشف عن الذاتية فإن التصوير يصبح أول خطوات الانتقال من الفنون التشكيلية إلى فنون الصوت وتحول المادة ذات الأبعاد الثلاثة إلى سطح ويدخل الضوء والظلال والألوان للتعبير عن باطن النفس وتظهر الانفعالات خاصة في تصوير البورتريه<sup>(٢٠)</sup>.

---

(17) Formal independence of Character.

(18) Le Caprice.

(19) Subjectivite.

(20) Portait.



وتكون الموسيقى هي ثاني الفنون المعبرة عن النمط الرومانطيقى فتمثل خطوة أعلى من التصوير في التجريد المثالية والتعبير عن الذاتية ذلك لأن حاسة السمع أكثر قدرة على التجريد من حاسة البصر. والنفس في الموسيقى لا تتبع موضوعاً خارجياً وإنما تتأمل حركتها الباطنية وتمهد الموسيقى إلى الانتقال إلى أعلى الفنون في التعبير عن الروحانية وهو فن الشعر حيث يتحول الصوت إلى كلمة ورمز لمعنى ولذلك فإن مادة الشعر هي الخيال والفكر.

وعندما يبلغ فن الشعر أعلى مراحل تطوره فإنه يتجه إلى الاستغناء عن أى واسطة حسية ويحل النثر المعبر عن الأفكار محل الشعر العيالي.

#### د : نسق الفنون عند هيغل

ينظم هيغل الفنون الجميلة كلها في نسق درجي يخضع لنظريته المعاصرة بالانماط الثلاثة التي تتحقق من خلالها فكرة الجمال ويتداخل مذهب في الفنون بتاريخه للفن فيصيحان وجهين لعملية جدلية واحدة.

وبداً نسق الفنون عند هيغل بفن العمارة ويتوج بالشعر على قمته. وتكون العمارة هي أول خطوة على طريق الفن وهي أقل الفنون قدرة على تقديم المضمون الروحي لأنها الفن الذي يقف عند حد الفكرة المتعارضة مع الصورة كما أن المادة المستخدمة في هذا الفن هي المادة الصلدة العالية من الروح والتي لا تشكل إلا بحسب قوانين الوزن وأشكالها مستمدة من الطبيعة الخارجية.

والعمارة هي الفن الذي يرجع مبدؤه للنمط الرمزي ولذا فإنها لا تمثل الأروحية مباشرة وإنما يمكن للنحت أن يقوم بهذه العملية لأن مبدؤه يوجد في النمط الكلاسيكي ومبدأ هذا النمط هو التعبير عن الفردية وفي النحت الكلاسيكي يكون الباطن الروحاني مرئياً ويكشف المظهر الجسماني الخارجي عن الروح وقد أمكن للنحت اليوناني أن يكشف عن المبدأ الإلهي في عظمته وهنوته.

ثم تأتي مجموعة الفنون الرومانطيقية القادرة على تقديم النفس في تركيزها على الباطن وعلى الذاتية وبذلك تتم النقلة من الفن الخارجي إلى الفن الموضوعي إلى فنون الذاتية وهي التصوير والموسيقى والشعر وتتميز كلها بقدرتها على تقديم الأفكار وتنوع الصور التي تتخلعها ويكون الشعر هو أكثر الفنون تحراً من المادة غير أنه أيضاً الفن الذي يوشك أن تخبو فيه جذوة الروح الفنية ويكون نقطة انتقال إلى الفكر الديني وإلى اللغة العلمية التي تستخدم النثر ذلك لأن الفن حين يعلم بالنفس إلى إدراك الحقيقة فإنه يتغلب عن مكانه للدين والفلسفة.



والشعر هو أقدر الفنون على تقديم الجمال بالوسائل المجردة الروحانية ولكنه فى هذه النقطة بالذات توجد نقطة ضعفه لأنه يصبح الفن الذى يطغى عليه الفكر إلى حد أن يسلبه المظهر الحسى والمادى فيقف على الطرف النقيض من فن العمارة التى تطغى فيها المادة على الفكر. وإذا كان الجمال الفنى يقوم على أسس المظهر الحسى فإنه الشعر وهو أعلى الفنون عند هيجل يتهدده نقص مرجعه طغيان الفكر على المظهر الحسى. ولذلك ينتهى تصنيف هيجل إلى اعتبار فنون النحت والتصوير والموسيقى أنسب الفنون تعبيراً عن الجمال حيث إن المظهر والشكل فيها أكثر ملائمة للدلالة على المضمون، والتوازن فيها بين الجانب الفكرى والحسى أشد تحقّقاً مما هو الحال فى فن العمارة والشعر.

وقد قسم هيجل الشعر تقسيماً ثلاثياً فمنه الشعر الملحمى epic والشعر الغنائى Lyric والشعر الدرامى المركب من التوهين السالفين.

كذلك ينقسم الشعر الدرامى إلى ثلاثة أنواع التراجيدى والكوميدي والدراما المركبة منهما وقد حل النثر تدريجياً فى الشكلىين الأعميرين من الأدب، ويظهر الشعر الملحمى عادة فى مجتمع نام لم يصل بعد إلى مرحلة التصنيع وعلى المكس من ذلك فى حالة الشعر الغنائى الذى يفترض مجتمعاً قد اكتملت معالمه وتحددت علاقات أفرادها فاستقر على نظام ثابت.

ففى ظل هذا المجتمع يميل الفرد إلى الانكشاف على ذاته وتكون له أفكاره العاصية ومشاعره الذاتية. والشعر الملحمى هو أقرب أنواع الشعر إلى النظرة التشكيلية لأن الشاعر يختفى فيه ويتوارى إزاء الأشياء والموضوعات التى يقدمها فى صورة موضوعية، والشاعر يقدم هنا عملاً عظيماً يتعلق بأتمه وبعبصره وعلى الرغم من أن هذا العمل هو موضوع متعبد إلا أن الشاعر يقتضى منه أن يتحد ويفنى فى روح شعبه وأتمه.

أما الشعر الدرامى فحين يقدم فعلاً أو حدثاً فإنما يقدم هذا الحدث على أنه مرتبط بنوع من الصراع كما يرتبط النشاط الإنسانى بقوى القدر أو بقوة الإرادة الإنسانية.

وقد عنى هيجل عناية خاصة بالتراجيديا وكان لأرائه فيها أهميتها الخاصة عند النقاد حتى لقد ذهب برادلى <sup>(21)</sup> Bradley إلى القول بأن أحداً لم يدرس التراجيديا ويحللها بعمق أرسطو كما

---

(21) A. C. Bradley: Hegel's Theory of Tragedy, Oxford Lectures on Poetry. London 1950 pp. 69-95.



فعل هيجل. ويلخص برادلي نظرية هيجل في التراجيديا بقوله إن التراجيديا هي قصة عذاب تشير الشفقة والخوف ولا يشترط فيها النهاية المحزنة غير أن العذاب في التراجيديا وما يشير من شفقة وخوف ليس في حد ذاته تراجيديا وإنما يكون تراجيديا إذا ما ترتب على الصراع الذي يمس جوهر الروح Spirit - Geist<sup>(22)</sup> إنه الصراع بين القوى التي تتحكم في إرادة الإنسان وفعله وهو صراع يقع في مجال القوى الأخلاقية، لكنه ليس صراع الخير والشر بقدر ما هو صراع الخير مع الخير بين القوى والقيم العليا مثل عادات الأسرة التي تتعارض مع قوانين الدولة أو بين الحب من جهة والشرف من جهة أخرى وكل من القوتين يعد صوابا ولكن صواب أحدهما يتحول إلى خطأ حين ترفض القوة الأخرى.

ويرجع وقوع الصراع إلى طبيعة الشخصيات التي يتمثل هذا الصراع بباطنها ومن خلال هذا الصراع يستمد البطل التراجيدي سر عظيمته وتتحد إرادته بالقوة التي توجهه، فانتيجونا مثلاً تتحد شخصيتها بواجبها نحو أخوها، وروميوس ليس إبناً ولا مواطناً بل هو العاشق الذي يملأ الحب كيانه وينتهي الصراع بين القوة المختلفة بفضل ما يسميه هيجل قوة الجوهر الأخلاقي، إنها قوة مطلقة أو هي العدالة المطلقة وتظهر كقوة إلهية توفق بين القوى المتعارضة كما حدث مثلاً في تراجيديا "يومينيس" : - Eumendes - أو تعرض إحدى القوتين للأخرى كما حدث مثلاً في تراجيديا فيلوكتيتيس Philoctetes أو يحدث أن يستسلم البطل للعدالة المطلقة ويوفق بين إرادته وهذه الإرادة العليا كما حدث في اديبوس في كولون Oedipus at Colonus. ولكن يحدث أن يتخذ الصراع شكلاً عنيباً ويرتبط على إنكار حق إحدى القوتين موت شخصية أو أكثر فتكون نهاية التراجيديا كارثة وتبدو القوة المطلقة على أنها قوة مدمرة ولكن حتى مع هذه النهاية يتم الوفاق حيث إن العدالة لا تهدر في النهاية.

وعلى ضوء هذه النظرية أمكن لهيجل أن يوضح كثيراً من الأمثلة المستمدة من أسعيولس وصفو كليس فلقد قتلت كلتمنسترا زوجها أجاممنون فوقع على عاتق إنها أوريسست واجب القصص لأيه وأقام الأمر من الإله أبوللو ولكن قتل الأم جريمة مما يترتب عليه أن تنقسم القوة الروحية العليا على نفسها فالعلاقة المقدسة للأب والابن تتعارض مع العلاقة المقدسة للابن والأم وبعد أن يتم أوريسست فعله تتعقبه الجنيات ربات القصص Furies فيلجأ إلى أبوللو ليحميه منهن

(22) Geist - Spirit.



ويتم الحل بغير كارثة لأن الإلهة أثينا تتدخل لحسم النزاع وتقضى أثينا بأن تحمي أوربست وتكرم ربات القصاص في مدينة أثينا فتهداً ثورتهم إلى الأبد. فالقوة العليا هنا توفق بين الأطراف المتعارضة ولكنها قد تتدخل لتنتهي الصراع بكارثة كما حدث في تراجيديا أنتيجونا وهي النموذج الكامل للتراجيديا عند هيجل لأن موت أنتيجونا وحبيبها ابن كريبون ينهي الصراع الذي قام بين حقوق الأسرة ممثلة في أنتيجونا التي تدفن أخاها رغم أمر الملك وبين قوانين الدولة التي تقضى بعدم دفن الخائن والتي يمثلها كريبون.

ويعنى هيجل بتفسير أوجه الاختلاف بين التراجيديا القديمة والتراجيديا الحديثة فيرى أن التراجيديا الحديثة أشد عناية بتصوير الذاتية والشخصية في حين تمثل التراجيديا القديمة القوى العليا المتحركة في إرادة الشخصيات ولعل هذا هو الفارق بين هاملت وأوربست، فشخصية هاملت وذاتية هي التي تبرز في التراجيديا الحديثة عند شكسبير في حين تتمثل فعل القوى العليا من خلال شخصية أوربست.

كذلك لا يمثل لنا عطيل العلاقة الأخلاقية في الأسرة بقدر ما يمثل لنا انفعاله الذاتي والحال بالمثل بالنسبة لروميو.

ويرتبط على هذه الصفة في التراجيديا الحديثة أن يكثر تنوع الموضوعات وتتعدد المواقف الإنسانية، وشخصيات التراجيديا القديمة لا تمثل الشر بنفس النسبة التي تمثله شخصيات التراجيديا الحديثة وأمثال مغيستوفاليس وياجو وجونريل لم يكن يحوز أن يظهر في التراجيديا القديمة، فإذا اعترض معترض بأن كلتمنسترا مثلاً يقتلها زوجها تذكرونا بليدى ماكبت فمن الواضح أن الرد الواضح على هذا السؤال يتلخص في أن ليدى ماكبت لم يكن لديها ما كان لدى كلتمنسترا من أسباب تدفعها للقتل، (لقد كانت كلتمنسترا مدفوعة للانتقام من أحامنتون لأنه قاتل ابنتها، كذلك تختلف طريقة حل الصراع ونهاية التراجيديا ففي حين ترجع هذه النهاية في التراجيديا القديمة إلى العدالة المطلقة أو القوة الأخلاقية العليا نجد في التراجيديا الحديثة ترجع عادة إلى ظروف طارئة أو مصادفات وأسباب مرجعها علاقة الأفراد.

ومن الواضح أن هيجل قد رأى أن التراجيديا القديمة تمثل المبدأ التراجيدي أحسن بكثير من التراجيديا الحديثة خاصة في محاضراته في علم الجمال حيث كان مشبعاً بالإعجاب بفن الإغريق وبدأ بتضح سأمه من تضخم عنصر الذاتية والفردية في الأدب الحديث وابتعاد الأخلاق المسيحية عن



المطابع السياسى والمثل القومية. ولكن رغم ذلك تبقى التراجيديا فناً حديثاً رغم تفوق تراجيديى اليونان على نحو ما يظل فن النحت فناً كلاسيكياً رغم تفوق رجال عصر النهضة فيه على اليونان من أمثال ميكل أنجلو مثلاً.

أما الكوميديا فتقوم فى رأى هيجل على التعارض المستمر بين المصالح الخاصة للأشخاص ولاتكشف عن مسار واحد يتجه إليه الحدث بحيث يؤثر على إرادة الأفراد على نحو ما نجد فى التراجيديا ذلك لأن لكل شخصية من شخصيات التراجيديا صالحتها الخاصة وودائعها الخاصة ويزداد هذا التنافر فى الكوميديا حتى يصل إلى نهاية الشوط، ومن هنا يفشل العمل الفنى فى تقديم الحقيقة المطلقة التى هى غاية الفن. ولذلك فقد رأى هيجل فى الكوميديا شكلاً معبراً عن نهاية الفن، موت الفن.

وعلى العموم فقد رأى هيجل أن الفن الحديث قد وصل إلى نقطة لم يعد بعدها قادراً على تقديم الحقيقة وكثيراً ما يحد نقاد هيجل فى هذه النظرية موضعاً للعلن فى حساسيته الفنية وفى هذا يقول كروتشه:

"لقد صار هيجل مثيلاً لأفلاطون فعلى الرغم من أن كلاً من الفيلسوفين كان من أكثر الفلاسفة إحساساً بالفن وتبعاً للأعمال الفنية المعاصرة لهما إلا أن هيجل قد رضخ — كما رضخ فيلسوف اليونان — لما اعتبره أمراً يأمُر به الدين فأدان المحاكاة والشعر الهوميرى على حبه العميق له، كذلك فعل فيلسوف الألمان الذى لم يشأ أن يتحرر من مقتضيات مذهبه المنطقية فأعلن طبيعة الفن الغاية أو بالأحرى موته. إن استطيعا هيجل إنما هى خطبة رثاء جمع فيها الصور المتوالية للفن واستعرض المراحل التى تقدم فيها الفن أثناء تطوره وربتها فى قبر كتب على شاهدته الفلسفة" (22)

ورغم كل ما قدمه هيجل من أسباب لنهاوى الفن فى العصر الحديث إلا أنه ليس المقصود من ظاهر أقواله انتهاء الفن كتظام من النظم الفكرية الإنسانية. ذلك لأن هيجل قد أكد أهمية الفن فى إرضاء حاجة الإنسان الروحية بل عده أحد لحظات وعى الروح شأنه شأن الدين والفلسفة، وعده الفلسفة مركباً من مضمون استيطيقى ومضمون دينى وليس هناك فلسفة لا تجمع هذين الجانبين.

---

(22) B. Croce, *Esthetica*, Bari. 1912. pp. 352-53.



لذلك يظل للفن وجود رغم أنه يكف في بعض الحضارات عن أن يكون له فاعلية الدين والفلسفة والعلم ولعل هذا هو المقصود بموت الفن وحلول الدين أو العلم محله، واستقراء هيجل لتاريخ الحضارات قد بين له أنه قد وجدت عصور بأكملها قد كرسست كل طاقاتها الروحية لخلق الفن والتمتع بروائه وآثاره، ومن أمثلة ذلك، القرن الخامس ق.م في أثينا وهو عصر كبار مؤلفي التراجيديا ومن هذه العصور أيضاً عصر النهضة في أوروبا وهو أيضاً عصر شكسبير وقد وصلت الحضارة في تلك الفترتين إلى استبدال الفن بالدين والفلسفة. إن منطق التاريخ هو الذي يفسر أن الدين والفلسفة والعلم تظهر لتستوعب حضارة الفن<sup>(33)</sup>

#### خاتمة :

لقد كان لمحاضرات هيجل في علم الجمال التي نشرت بعد وفاته عام ١٨٣٥ أعظم الأثر على فلسفة القرن العشرين. ولعل أهم ما جاءت به من رؤية جديدة هي النظر إلى الأعمال الفنية كأنظر إلى أي حقائق أخرى إنسانية أو طبيعية على أنها ذات قيمة نسبية ترجع إلى العصر والحضارة التي انبثقت ووضح ارتباط النظم الفكرية المختلفة من فن ودين وعلم وفلسفة بالمستوى الحضاري الذي تنبت عنه. وكان من أثر هذه النظرة في النقد الفني أن زاد الاهتمام بالمعيار التاريخي الذي يحكم به على الأعمال الفنية وبالنظر إلى الفترات التاريخية التي ترجع إليها.

كذلك كان هيجل أيضاً من أول من بشروا بالمعايير الأيديولوجية في الفن حين أكد الارتباط الوثيق بين المضمون الفكري والشكل أو الصورة في العمل الفني ووضح كيف يتطور المضمون فيتبعه بالضرورة تطور الشكل، وأعاد هيجل العناية بمعيار الوحدة العضوية في الأعمال الفنية فكان بهذا تلميذاً لليونان وداعياً للوحدة من خلال الكثرة ومعجباً بفن اليونان إلى حد جعل للحضارة اليونانية الكلاسيكية وحدها فضل الكشف عن المثل الأعلى للجمال.

لكن هذه الفلسفة التي حفلت بكثير من النظريات والآراء الأسيلا القيمة قد تورطت أيضاً في كثير من مباحث الميتافيزيقا إذ خضعت للمنطق القبلي الذي يميل إلى فرض التقسيمات الثلاثية لتطور الحضارة الإنسانية والأنماط الفنية وجعلت محور التطور هو عملية الوعي الخاص بالروح المطلق وما يرتبط به من تطور للمفاهيم الدينية. وانتهى في تصنيفه للفنون إلى نسق رتبها فيه ترتيباً تصاعدياً فجعلها تتفاوت في القيمة بحسب ما يستخدم فيها من مادة تتفاوت في الكثافة أو في

---

(34) Paolucci, Hegel and Tragedy.



المثالية أو ما تكشف عنه وتوحى به من مضمون دينى وتصورات للألوهية. فقدم نموذجاً للتصنيفات الميتافيزيقية التى سار عليها فيما بعد كثير من الفلاسفة وعلى رأسهم شوبنهاور الذى رتب الفنون ترتيباً تصاعدياً بحسب ما تكشف عنه من مثل أو أفكار فأحل العمارة فى أدنى الفنون لأنها تقدم مثل الثقل والصلابة يليها النحت لأنه يقدم العالم الحيوانى الذى لايفصح إلا عن النوع ثم يأتى التصوير فيمثل تقدماً حين يكشف عن سمات الشخصية والخصائص الفردية للإنسان ويعبر الشعر عن الإنسانية أما الموسيقى فقد ارتفع بها إلى القمة ذلك لأنها وحدها التى تجسد الإرادة لب الكون.

ولقد نأت الفلسفة المعاصرة عن مثل هذه التصنيفات التى تقوم على أساس المفاضلة بين الفنون بناء على أسس ميتافيزيقية واعتمدت على أسس أكثر قدرة على التوضيح العلمى لعلاقة الفنون ببعضها. (٢٥)

---

(٢٥) انظر فى هذا كتابنا مقدمة فى علم الجمال، دار المعارف.







## الفصل الثالث

### "آرثر شوبنهاور"

١٧٨٨ - ١٨٦٠

ولد آرثر شوبنهاور بمدينة دانتسج عام ١٧٨٨ لأسرة ثرية تنحدر من أصول هولندية - وبعد إتمام دراسته بجامعة توبنجن وتخصصه في الفلسفة، انصرف عن الحياة العملية التي كان والده يهده لها وتفرغ للكتابة ولحياته الأدبية وتلوق الفنون.

ورغم تأثره بالأدب الأوروبية المختلفة، إلا أن أثر أفلاطون وكانط على فلسفته في الفن والحمال كان أوضح على نحو ما يظهر في الجزء المكرس لهذه الموضوعات من مؤلفه الكبير ذي الأجزاء الأربعة والذي نشره عام ١٨١٩ بعنوان "العالم إرادة وتمثلاً" <sup>(١)</sup> The world as will and Idea.

وعلى الرغم من اختلاف شوبنهاور وكانط اختلافاً في الطبع والمزاج العام، إلا أن تأثير كانط كان واضحاً. فقد كان كانط بطبيعته وثقافته تقديمياً ذا نزعة عقلانية، في حين شوبنهاور بطبيعته وثقافته شكاكياً متشاكماً ذا خيال يحسد المجردات <sup>(٢)</sup>. ولكن شوبنهاور أخذ عن كانط الثنائية الميتافيزيقية التي تفرق بين عالمين من الموجودات مختلفين: عالم الظواهر Phenomena وعالم الحقائق Noumena أو الشيء في ذاته كما يقول كانط Ding-an-Sich.

وإذا كان عالم الظواهر سواء عند كانط أو عند شوبنهاور هو العالم الذي يظهر لنا في معرفتنا العقلية ويقدمه لنا العلم حين يخضعه لمقولة العلية وصورتى الزمان والمكان، إلا أن عالم الباطن أو عالم الحقائق عند شوبنهاور يختلف في جوهره عن عالم الأشياء في ذاتها عند كانط، لأنه عند كانط أدبه بعالم المعقولات إذا ما أخذنا في الاعتبار أن كلمة Noumena عند كانط ترجع إلى كلمة "نوس" أو العقل عند اليونان، ولكنه عند شوبنهاور عالم حقيقته قوة عمية لا عقل لها ولا معقولة ولا تسعى لهدف أو لغاية لأن جوهره إرادة Will.

(١) A. Schopenhauer. The World as will and Idea. Trans. By R.B. Haldane and J. Kemp. London. Routledges Kegn Paul 1883 -1896.

(٢) Carritt, E.F. Philosophies of Beauty. P. 136.



وقد ترتب على هذا أن تميزت ميتافيزيقا شوبنهاور عن كل ميتافيزيقا مثالية عقلانية سابقة عليه، لأنه إذا صح وكان جوهر الوجود في المذاهب الميتافيزيقية السابقة عليه عقلاً أو معقولاً، فإن أول ما يترتب على ذلك هو أن يتصف كل ما يصدر عنه من ظواهر وأحداث بأنه مبرر ومعقول ومنطقي، ولكن إذا انعكست الآية فسلبنا جوهر الوجود المعقولة وبالتالي التدبير والغاية والهدف، فلن يتبقى من ثم إلا القوة الفاشمة التي تحبط عبط عشواء، وبالتالي فلا مجال للتساؤل الميتافيزيقي وإنما التشاؤم الذي هو النتيجة المنطقية والضرورية لفلسفة شوبنهاور وميتافيزيقاه التي لا تبرر الوجود نفسه ولا ترى في حياتنا إلا مأساة مضحكة، ذلك لأن المذاب فيها ليس حتى على مستوى البطولة المطلوبة في التراجيديا على حد قوله (3).

أما عن صلة شوبنهاور بمعاصره هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١) فيبدو أنه لم يكن من أنصار فلسفته ولم يذكر أنه تأثر بفلسفته الخيالية ويؤيد ذلك أن محاضرات هيجل في علم الجمال لم تنشر إلا في وقت متأخر وبعد أن كان شوبنهاور قد نشر مؤلفه.

كذلك يظهر الاختلاف بينهما إذا ذكرنا أن العقل عند هيجل كان أداة لتفسير الحقيقة الميتافيزيقية والوجود، في حين اقتصر دور العقل عند شوبنهاور على إدراك الظواهر ووقف عند حد عمدة الحياة ونظّل أداة لتحقيق الإرادة على نحو ما سوف يظهر مرة أخرى عند برجسون.

ولكن رغم ذلك الاختلاف التقى شوبنهاور مع هيجل في إيمانه بإمكانية تفسير ومعرفة الحقيقة القصوى للوجود، ولكن كل بمنطق ومنهج مختلف كل الاختلاف عن الآخر، ففي حين توصل هيجل إلى المنطق الجدلي الذي يقبل التناقض ويقضي بذاتية الأضداد، لم يتجاوز شوبنهاور منطق الذاتية عند أرسطو الذي انتهى به إلى افتراض قوة لا — منطقية هي الجنس الميتافيزيقي.

ورغم عقلانية هيجل وحداسية شوبنهاور في هذه القضية إلا أنه من الضروري أن نفسر عقلانية هيجل بأنها عقلانية تحمل سمات عصر الرومانسية في القرن التاسع عشر وأنها تختلف كل الاختلاف عن النزعة العقلية التي سادت عصر التنوير.

فالعقل عند فلاسفة عصر التنوير هو العقل الذي يؤكد التمايز والانفصال بين الأشياء المعبرة عن ذلك على المستوى السياسي والاقتصادي بالمبدأ المعروف "دعه يعمل دعه يمر"، فهو منطق يحاول دائماً ضمان حرية الفرد في العمل واكتساب القوة والنفوذ بشير حدود.

---

(3) F. Copelaron, F.S.J. Arthur schopenhaur. The Bellarmine series XI. 1946. P. 16.



ولكن منطق العقل عند هيغل ينتهي إلى نتيجة عكسية لأنه منطق لا يرى للفرد معنى إلا في ضوء المجموع، ويرى أن كل ما هو محدود فهو ناقص، وبالتالي لا يمكن تفسير الجزء إلا من خلال الكل، ومن هنا كانت النظرة الشمولية التي ارتبطت بالروح الرومانسية التي سادت الأدب عند كل من "جوته" و "شيللي" و "وردزورث" و "بايردن" وكانت جذور هذا المنطق وهذه الحركة واحدة وراء فكر هيغل وشوبنهاور على السواء. ومن هنا فقد انتهى كلاهما إلى أن إدانة الفردية ووصفها بالأنانية، وقد أكد شوبنهاور هذا الإحساس بالكل عن طريق المجلس الذي عبّر عنه تلك العبارة التي يرددها فلاسفة الهنود بقولهم "ذلك هو أنت !!"<sup>(١)</sup> "Tat" "This thou art" "twam assi".

وتأثير فلسفة شوبنهاور في الفن وفي الفلسفة منذ نهاية القرن التاسع عشر ومتنصف القرن العشرين عميق إلى أبعد حد خاصة عند نيتشه وبرجسون وكروتشه ورجال التحليل النفسي ابتداء من فرويد.

أما تأثيره على نيتشه فأوضح ما يكون خاصة في نظريات الموسيقى وتجسيدها للإرادة، فقد انتهى نيتشه بتأثير شوبنهاور إلى تفسير فن التراجيديات الإغريقية وهو مصدر إلهام الفلاسفة — بأن هذا الفن مدين بدوره إلى روح الموسيقى على نحو ما عبر عنها ديونيسوس إله النشوة والرقص والفناء — وإذا كانت الصور التشكيلية ولادة الحلم ومن وحى الإله أبوللون، إلا أن الفناء والموسيقى هما اقلدر الفنون تعبيراً عن الألف التراجيديات.

هذا هو رأى نيتشه، وفيه كثير من التأملات والأفكار الجديدة التي لم ترد على فكر شوبنهاور، ولكن فلسفة شوبنهاور في الموسيقى كانت المصدر وكانت في كثير من جزئياتها تقترب بها من التشكيل وتربطها بروح السلام والتأمل الخالص، فكان شوبنهاور بنظرياته في الموسيقى أقرب إلى ساتورن إله السلام عند قدماء الرومان الذي انزعج عن عالم الآلهة بعد أن سلبه ابنه جوبيتر القوة والسلطان فعاش متعطياً وراء السحاب<sup>(٢)</sup>.

---

(١) Cf. Jouis. W.T.A History of western Philosophy Harcourt, Brace S World, 1969. P. 158-159.

(٢) Cf. Rosser, Clément, L'Esthétique de Schopenhauer, P.V.F. 1969. PP. 110-117.



وإذا كان لفلسفة شوبنهاور هذا التأثير الكبير على نيتشه ثم على فلاسفة الوجود وعلى فرويد فإنما مرجع هذا التأثير هو تأكيد على حقيقة الصراع بين الدوافع اللا – عقلانية ووظائف التأمل والمعرفة.

ومحور هذا الصراع يرجع إلى نظريته التي تفسر جوهر الوجود الفيزيائي والمضوى والإنساني بواسطة الإرادة – فالإرادة هي محصلة القوى الواعية وغير الواعية. إنها تفترض أن الذات والموضوع متصلان في المعرفة العادية التي لا تقدم لنا الوجود خالصاً ولا الذات خالصة، ويقوم العقل بتقديم التصورات المختلفة في المعلوم من أجل حلمة حياتنا الإنسانية – ولكن الباطن والنفس تدرك بحس معين أنها إرادة وتحاول تأمل هذه الإرادة التي هي جوهرها وهي جوهر الوجود.

وليس ثمة اتصال بين تصورات العلم وحس الذات الباطني ولكن هناك في العبارة الجمالية معرفة تأملية تجعل الإرادة موضوعاً لتأمل الذات، فمن خلال هذا التأمل الجمالي تتضح نظريته في معرفة الوجود ومن خلال عبارة الزهاد والقديسين تتخلص الذات من ألم الإرادة وتبلغ سعادة البرفانا على حد قول زهاد الشرقيين، فالاستطيقا لا تعتمد على الميتافيزيقا وإنما تقوم نظرية في المعرفة الميتافيزيقية على أساس من الاستطيقا عند شوبنهاور.

ولقد سبق لهيجل أن رأى أن المطلق يقبدي ويكشف عن نفسه من خلال الطبيعة والتاريخ، أما شوبنهاور فيستبدل الإرادة بالمطلق الهيجلي، ويرى أنها حين تصبح موضوعاً للتأمل الجمالي تتحول إلى ما يسميه بالمثلثات أو بالمثل Vorstellung-Ideas فالمثل عند شوبنهاور هي " موضوعات لتأمل الفنان، إنها بحسب تعبيره تموضع Objectivation للإرادة وتأملها هو معرفة خاصة لا تخضع لصورتى الزمان والمكان ومقولة العلوية – وذلك لأن الإرادة – جوهر الوجود – لا تكون موضوعاً مباشراً للتأمل، وإنما تموضع في المثل التي تتبدى للتأمل الجمالي.

ويظهر هنا تأثير شوبنهاور بنظرية المثل الأفلاطونية، ذلك لأن المثل تمثلات الإرادة كليات أو أنواع لموجودات الطبيعة Species naturales أقرب شئ إلى عالم المثل الأفلاطونية – لأنها ليست تصورات مجردة تالية على الموجودات، ولكنها كليات سابقة على وجود الأشياء universalia ante reum أو نماذج نوعية Specific archetypes وليست مجردة تالية على الأشياء Universalia post reum .



ويرى شوبنهاور أننا ينبغي علينا أن نميز بين المثل فى ذاتها والمثل فى وجودها الظاهرى Phenomenal الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، أى عندما تتكرر فى عدد كبير من الأفراد والظواهر المحسوسة، فالتمثلات عنده أشبه بالسحب التى تتشكل فى أشكال وصور مختلفة لما تنطوى عليه من أبخرة وقوة طبيعية أو هى كالبرد الذى يظهر على الزجاج فيتعدّد أشكالاً عديدة بحسب قوانين التبلمر. ولكن هذه الصور والتشكلات المحسوسة ليست هى الماهية والحواهر، وإنما هى قادرة على أن تحيلنا إلى الماهية والحواهر عندما نخضع لتأملنا الجمالى والفنى.

فتأمل هذ المثل هو نوع من الحس الذى تتحرر به الذات عن فرديتها وتتجاوز به المعرفة بالتصورات العلية التى تخضع لمبدأ العلة الكافية والتى تكون فى خدمة الإرادة والحياة العملية.

ويصف شوبنهاور هذه المعرفة التأملية الحدسية بأنها قادرة على أن تخلص الذات من عبوديتها للإرادة، فتصبح بفضل هذه العبرة ذاتاً خالصة نقية من الفرض Will-less، impersonal subject.

ويظهر هنا إلتقاء نيتشه برأى كانط فى طبيعة البهجة الخالصة العالية من أى منفعة أو غرض عند الحكم بالجميل الذى شرحه فى مؤلفه نقد الحكم.

ويضيف شوبنهاور أن فى هذا التأمل الجمالى معرفة وفى نفس الوقت سلام وسعادة مصدره خلاص الذات من شر الإرادة والمحاها، فهى سعادة أقرب شئ إليها حال الخلاص من الألم عند أبيقور، سعادة الأثر أكسيا — وفيها تقف عجلة إكسيون Ixion عند الدوران، لأن الإنسان فى عضضه لأسر الرغبة أشبه بمن ربط بهذه المحلة التى لا تكف عن الدوران أو أشبه بمن يحاول ملء إناء الدنايد Danaides المثقوب<sup>(١)</sup>.

غير أن تموضع الإرادة وتبديها فى التمثلات أو المثل الأفلاطونية يتم على مستويات مختلفة بحسب درجات تموضع الإرادة وإبدائها نفسها فى تمثلات تكشف عن قوى الطبيعة، وتختلف الفنون بحسب اختلاف المثل التى ترتبط بكل فن من هذه الفنون.

---

<sup>(١)</sup> هن بنات دانايدوس العمسون ابنه — حكمت عليهن الآلهة فى العالم الآخر بأن يظللن يملأن آنية مثقوب عقابا لقتلهن أزواجهن العمسين ابنا لايجنوس مسلك مصر — روى اسكيليوس قصتهن فى مسرحية الضارعات.



وتأمل المثل عند شوبنهاور يقترب تماماً من رؤية الفيلسوف الأفلاطوني الذي عايش الحقائق خارج الكهف - فهي تركيز على المثل الذي هو تعبير عن آلاف الصور كما يقول حوته إنه اكتشاف الكثرة من خلال الوحدة الكلية.

وهذه سمة من سمات العقيدة الفنية، إنها حالة تغلب فيها قوى المعرفة على قوى الإرادة وال رغبات، وهي حالة إنسانية بالمعنى الأعم للكلمة وهي كتضخ إذا ذكرنا نقيض هذه الحال في عالم الحيوان عندما تتبع المعرفة الإرادة، وتسيطر الرغبات فعندئذ نرى الرأس تميل نحو الأرض فتفتح إلى أسفل بحثاً عن إرضاء الحاجات الجسمية، ولكن الرأس في الإنسان تنحى إلى أعلى، ويميل تمثال أبوللون بلفه كيف ترتفع رأس الإنسان في زهو وغياة<sup>(6)</sup>.

بل نحد فيما قدمه المصورون الهولنديون من تصوير للطبيعة الصامتة حين جذبوا إهتمام المتذوق لأبسط الأشياء ، فجعلوا للموضوع على بساطته قيمة كبيرة ومحوراً لتأمل المتذوق لفنونهم.

وكذلك يرى شوبنهاور أننا عندما نحكم على شيء بالجمال فإننا نقرر أنه قد أصبح موضوعاً لتأملنا الجمالي والفني، ورؤيتنا له تحولت في نفس اللحظة من الذاتية إلى حال الموضوعية، فلا نكون على وعي بأنفسنا كأفراد بل ذوات عارفة.

ولما كانت الإرادة جوهر الوجود تظهر في كل شيء بدرجة معينة من الموضوعية والتحرر من كل العلاقات، فمن الممكن لأي شيء مهما كان ضئيلاً أن يتحول إلى شيء جميل، ويمكننا تفضيل شيء على آخر عندما يكون أطوع لتأملنا الاستطقي الجمالي، وسبب ذلك هو أن هناك من المثل ما هو أدنى وما هو أعلى. فالعمارة مثلاً تقدم أدنى مستويات المثل والتماثلات، في حين يقدم الأدب وعلى قمته فن التراجيديا أعلى مستويات المثل، وعلى ضوء هذه النظرية يقدم شوبنهاور تصنيفاً هرمياً للفنون الجميلة.

---

<sup>(6)</sup> Schopenhauer: The World as will and Idea. Bok. 37, 38.



## تصنيف الفنون الجميلة عند شوبنهاور

يرتب شوبنهاور الفنون في تصنيف هرمي بحسب مدى تعبير المثل التي تظهر في هذه الفنون عن قوى الإرادة. بمعنى أن الفنون تتفاوت فيما بينها بقدر ما تكشف عنه من مضمون معرفي بالنسبة لحقيقة الوجود.

ولما كانت المثل العاصية بقوى الطبيعة غير العضوية هي أدنى درجات المثل تعبيراً عن الإرادة، فإن الفن الذي يتبدى فيه هذه المثل وهو فن العمارة هو أدنى الفنون مرتبة، في حين تقدم التراجيديا المثل المعبرة عن صراع الإرادة الإنسانية فتكون على قمة درجات هذا التصنيف.

أما فن الموسيقى فله عند شوبنهاور وضع خاص، ذلك لأنه فن لا يعبر عن الإرادة من خلال المثل كسائر الفنون التي تدخل هذا التصنيف، لأن الموسيقى لا تعبر عن أية قوة من قوى الطبيعة يمكن أن تترجم إلى مثل كباقي الفنون. إنها تعبر عن قانون الوجود وعن الإرادة نفسها التي هي وراء قوى الطبيعة.

ورغم أن الفنون تختلف عن بعضها باختلاف المادة التي تناسب المضمون المثالي الذي ترتبط به، إلا أن المادة وحدها لا يمكن أن تكون أساساً لتصنيف الفنون لأنها ليست سوى مظهر من مظاهر العلية في العالم المحسوس، وهي تقوم بدور الصلة بين المثالي والموجودات الجزئية. ولكن هناك مستوى أدنى لتموضع الإرادة هو الذي يظهر لنا المثل العاصية بالمادة اللا-عضوية وهي مثل النقل Gravity والصلابة Cohesion والعمود rigidity والإضاءة.

وعطيفة فن العمارة هو التعبير عن هذه المثل التي تكشف عن الصراع الذي يظهر من خلال النقل والمقاومة، وهو في مقابل الصراع الذي يظهر في التراجيديا بين الإرادة الانسانية والكوارث التي تهددها. وتستعمل العمارة المادة المناسبة لهذه المثل، ولذلك فلا تصلح فيها المواد الهشة وإنما تلجأ إلى المواد ذات الصلابة، يقول شوبنهاور: "يحب أن يظهر في كل جزء من الكيان المعماري نقل يتناسب مع المقاومة، فلا يظهر أن جزءاً ما قد استوجب أكثر مما يحتاجه من قوة تحميل".

وقد ظهرت هذه السمات بوضوح تام في العمارة اليونانية التي يملو فيها التنااسب واضحاً بين مقاومة الأعمدة للسنقوف التي تحملها، وعلى العكس من ذلك تتضائل قيمة العمارة القوطية إذ يخفى فيها معيار وضوح الأفكار وذلك بسبب ما تلجأ إليه من أبراج وأقواس وأعمدة تخفى قوى النقل والصلابة.



وحيث إن المتعة تنطلب على الجانب الجمالى فى فن العمارة، فإن فن العمارة أقل الفنون طواعية للتأمل الجمالى. ويرتبط بفن العمارة فن تنسيق مساقط المياه Artistic hydraulics لأنه يعرض مثل المادة السائلة بواسطة الشلالات والنافورات فى مقابل ما يعرضه فن العمارة من مثل المادة الصلبة.

ويتبعه فن تنسيق الحدائق الذى سبق لكانط أن أشار إليه فى تصنيفه، لأنه فن يعتمد على مثل الطبيعة النباتية. وكلما كانت الطبيعة حرة بعيدة عن تدخل يد الإنسان، كلما كانت أفضل، ولذا فهو يفضل الحدائق الإنجليزىة التى تترك للنبات حرية الحركة.

وينتقل شوبنهاور من العمارة إلى النحت، ويرى أن الاغريق قد استطاعوا أن يقدموا معايير الجمال فى النحت كما قدموا هذه المعايير أيضاً فى العمارة. ولذلك فالنحت الحديث لا يتماهى مع النحت الاغريقى عند فيدياس وبراكستيل واسكوبلس، لأن الجمال فى النحت يظهر النموذج Type الذى يمثل الخصائص النوعية للطبيعة النوع من خلال الفرد - ويوضح شوبنهاور رأيه فى فن النحت بقوله إن الفنان يستطيع أن يتوقع ما تسعى الطبيعة إليه فى الأفراد، ولذا يضيف الفنان بعمله ما قد فشلت الطبيعة أن تحققه.

وإذا كان النحت أقدر على تمثيل المثل النوعية، ويظهر الجمال فى الطبيعة الانسانية فى عموميتها، كما أنه يقدم الرشاقة فى حركة الإنسان والحيوان، إلا أن التصوير أقدر على التعبير عن الملامح الشخصية فى الإنسان ولذلك يمكن للتصوير أن يقدم الصور القبيحة والأجساد الضعيلة، فى حين لا يمكن أن يحدث هذا فى النحت، فالنحت يؤكد إرادة الحياة أما التصوير فيمكنه أن يصور سلب هذه الإرادة. ومن هنا يعلو درجة على النحت ويقترب من فنون الحضارة الحديثة، ففى إطار هذه الحضارة جاءت المسيحية بعقيدة تنكر الإرادة ولذلك يتفوق المحدثون على فناني العصر اليونانى فى هذا الفن.

أما فن الشعر فهو أرقى درجة من فن التصوير، لأنه يصير عن المثل بواسطة الخيال الذى يحدد التصورات بواسطة الكلمات. والشعر بقدرته على تناول الكللى وتجسيده المحسوس يكون أكثر فلسفة من التاريخ على حد قول أرسطو، ذلك لأن المؤرخ يقف عند حدود عالم الظواهر الذى يخضع لمبدأ العلة الكافية، فى حين يرتفع الشاعر إلى المعنى الباطنى والمثالى.

ويميز أنواع الشعر المختلفة، فيتميز الغنائى بأنه تغلب عليه ذاتية الشاعر فى حين أن الملحمى يكون أقدر على تقديم المثل بموضوعية أكبر، ولكن الموضوعية التامة تظهر فى الشعر الدرامى. فالترجيديا هى قمة فن الشعر وذلك لأنها تقدم لنا صراع الإرادة مع نفسها من خلال



الإرادة الإنسانية، وتوقف التراجيديا فى الإنسان تلك المعرفة التى تذكره بأن الحياة ليست جديرة بأن تتمسك بها وأن المساعدة فيها غير ممكنة - وقليلًا ما يظهر هذا فى التراجيديا القديمة ولكنه يكون أكثر وضوحًا فى التراجيديا الحديثة يوجهه الخصوص فى أوروبا بعد أن تلقت هذه المبادئ عن العقيدة المسيحية.

فالتراجيديا الحديثة مع شكسبير وعند أبطل جوتة وكالدرون تفضل تراجيديات سوفوكليس، ذلك لأن التراجيديات القديمة لم تقدم لنا إلا نصف الحقيقة بإثباتها الرعب المرتبط بالوجود ولكنها لم تصل إلى إيقاظ شعور الاستسلام فى الراى أو فى المشاهد. والبطل فيها يقف ثابتًا أمام ضربات القدر هادئًا متمسكًا بإرادة الحياة، فى حين أن غاية التراجيديا هى إنكار هذه الإرادة. لا تكفير عن جرم إرتكبه الإنسان بل تكفير عن العظمة الأولى وعن الوجود نفسه - الذى عبر عن مأسوية كالدرون بقوله "إن أعظم جرائم الإنسان هى أنه قد وجد".

ويفسر مصدر المأساة فى التراجيديا بأنها ترجع إلى ثلاثة أسباب رئيسية فقد يكون السبب هو الشر المتمثل فى إحدى شخصياتها مثل باجو فى عطيل وشيلوك فى تاجر البندقية أو كريبون فى أنتيجونا أو يرجع إلى القدر الأعمى كما فى أوديب أو من مجرد تصادم الإرادة بين شخصياتها بغير أن يكون لأحد الأطراف مسئولية.

غير أن اللغة الجمالية التى نشعر بها عند تذوق التراجيديا إنما يرجع مصدرها إلى أن الإنسان حتى وهو فى قمة النكبات التى تصيبه يستطيع أن يدرك أنه قادر على أن يتنازل عن إرادة الحياة.

وكذلك ينتهى التدرج الهرمى للفنون الجميلة بفن التراجيديا التى تقدم صراع الإرادة فى أعلى درجات تموضعه بأوضح أشكاله فى مقابل العمارة التى تقدم هذا الصراع فى أدنى درجات وضوحه حين تقدمه صراعاً بين القتل والمقاومة فى الكتلة الصماء اللا - واحة .

ويبقى فن له مكانة خاصة عند شوبنهاور هو فن الموسيقى التى تقف على حده لأنها لا تكرر أى مثال لموجودات هذا العالم وإنما تجسد الإرادة مباشرة، فهى فى هذه الصفة ليست كباقى الفنون التى تتجسد من خلال المثل المبررة عن موجودات هذا العالم.

وكذلك نجد أن الموسيقى لا تعبر عن صور معينة من ظواهر الحياة، إنها لا تعبر عن الانفعالات التى تجرى لنا كالفرح والحزن والغوف والسرور، بل عن جوهر هذه الانفعالات عن حقيقتها الأصلية ذلك لأنها كالأعداد والأشكال لغة عامة كلية تكشف عن قانون الوجود عن الفرع فى ذاته والحزن فى ذاته.



فالموسيقى تماثل الإرادة قانون الوجود، ومن ثم فقيمتها ما في الإرادة من درجات ومستويات تجسد هذه الدرجات والمستويات في الألحان المختلفة وفي الأصوات التي تتوافق أو تتصارع كما يحدث في القوى التي تصدر عن تجسد الإرادة.

ولا يحوز للموسيقى أن تستعبد الكلام، لأن الكلمة ليست لغة الموسيقى وليس لها أن تحاكي الظواهر لأنها تعبر عن الباطن، ولذا فقد رفض شوبنهور موسيقى "الفصول" التي وضعها الموسيقار هايدن، كما وجه نقده لموسيقى فاغنر ورأى أنها شعر وليست موسيقى على نحو ما نثار نيتشة فيما بعد.

ولعل رؤية شوبنهور للموسيقى على أنها فن قائم بذاته يستمد قيمه الجمالية من قوانينه المعاصرة، فالموسيقى عند تشكيل وعالم مستقل عن عالم الظواهر المحسوسة لأنها تجسد قوانين الوجود ولكنها لا تحاكي الوجود. ومن هنا فقد اقترب شوبنهور من عالم الموسيقى المجردة الخالصة موسيقى موزارت وروسيني وبشر بمواقف كثير من النقاد الذين لسم يرو في الموسيقى إلا قيمة موسيقية مثل بياتير Pater وهانسليك Hanslik. هؤلاء الذين رفضوا أن تترجم الموسيقى بمحاكيات من الحياة العادية أو الظواهر الحسية لأنها تكشف عن عالم أو أعلى أو على حد تعبير شوبنهور عن الإرادة جوهر وقانون الوجود.



## الفصل الرابع

### فريدريك نيتشه

١٨٤٤ - ١٩٠٠

شاهد القرن الثامن عشر بحثاً جديداً للحضارة والفن الإغريقيين على يد لفييف من كبار مفكرى الألمان وفلاسفتهم. ويعد وينكلمان رائد هذه الحركة وداعية الكلاسيكية الجديدة في دراساته العديدة في تاريخ الفن. ولعله رأى في أحياء مثال الجمال المطلق كما تصوره اليونان في بساطته وسموه وعمقه أحياء روحياً للحضارة الأوروبية. يقول وينكلمان موضعاً فلسفة الإغريق في الجمال:

"كما تظل أعماق البحر هادئة صافية ساكنة مهما تأرجح سطحه. كذلك يكون التعبير على وجه تماثيل الأغريق مبهراً رغم الانفعال الصاعب عن نفس صافية هادئة" وقد صادفت دعوته هذه استجابة كبيرة في أوساط الفن والفكر الأوروبي عامة والألماني خاصة.

وكان فن النحت أسرع الفنون استجابة لدعوة ونكلمان لسهولة تأثره بفن النحت الإغريقي الذي أسفرت الاكتشافات الأثرية عن روايته خاصة في بومبي وهركولانيوم. ويكفي أن نذكر بهذا الصدد إسم أنطونيو كانوفا (١٧٥٧ - ١٨٢٢) في طليعة من استجابوا لهذه الدعوة، تشهد بذلك روايته في النحت ومن أشهرها تمثال بولين بورجيزي أخت نابليون وتمثال كيوييد وبشيسة. كذلك نجد دافيد وانحر في محالى الرسم والتصوير يقتفيا أثر الإغريق والرومان وما كانوا ينشدون من تصورات المثل الأعلى للجمال - فقد رجح انحر لتصوير الإغريق على الأوانى تميز فنه بسيادة الرسم على التلوين، أما تصوير دافيد فقد كان تطبيقاً لمبدأ ديلور في أن يحث الفن النفس إلى الفضيلة وأن يكون دعوة إلى التعقل والعمل. ومن أشهر الأمثلة الموضحة لهذا المبدأ لوحته عن قسم "الأعوبة هوراس". وهو نفس الموضوع الذى ألهم كورنى في القرن السابع عشر لكتابه "تراجيدية هوراس".

أما في الموسيقى فقد ظهر التأثير بالموضوعات الرومانية، فآلف سبوتيني Spontini أوبرا "لافستال" La Vestal أودع موسيقاها كل عظمة الانتصارات الحربية لدى الرومان وكررت أكثر



من مائة مرة تمجيداً لنابليون. وبهذه المناسبة أيضاً كتب يتهوفن سمفونيته البطولية Eroica التي أتم كتابتها عندما كان نابليون قد تحول إلى امبراطور فأهداها يتهوفن لذكرى رجل عزيز. بل إن نابليون نفسه عندما تولى مقاليد الحكم في فرنسا شارك الشعور العام السائد في اقتفاء أثر القدماء خاصة يوليوس قيصر حين تدرج من قنصل جمهوري إلى امبراطور واتخذ من العصي الرومانية "Fasces" شعاراً لسلطانه وتوج رأسه بإكليل الغار الروماني واستلهم الحضارة الإيطالية كما كان يوليوس قيصر يستلهم حضارة اليونان فاستدعى نابليون مشاهير الفن الإيطالي أمثال كاتونا واسبوتيني وأعاد تأسيس كنيسة المادلين على غرار المعابد الرومانية وكلف معماريه ببناء قوس النصر في قلب باريس محاكاة قوس نصر سبتيموس سيفيروس في قلب روما.

غير أن رؤية أخرى للحضارة اليونانية خالفت هذه الرؤية الكلاسيكية الجديدة وظهرت في ذلك العصر على يد الشاعر الفيلسوف فردريك نيتشه وكان لأرائه في الحضارة اليونانية وتأثيره بها أكبر الأثر في العصر الحاضر. ولم يكن غريباً أن يقتضى نيتشه أثر معاصريه في استلهم الحضارة اليونانية ولكنه رأى فيها رأياً مخالفاً فكان أول من عارض تفسير عصر التنوير لهذه الحضارة حين أكد أول مرة ما أنطوت عليه من جوانب لا عقلانية ومن روح تفيض حماسة واندفاعاً وفي باكورة حياته الفلسفية كتب مؤلفه "نشأة التراجيديا" الذي كان له أثر خطير على الدراسات الكلاسيكية حتى اليوم.

ولقد بدأ نيتشه تكوينه العلمي بدراسة الفيلولوجيا والفلسفة اليونانية وألف رسالة عن ثيوجنيس. وبعد مؤلفه عن هوميروس من أهم المؤلفات التي أوضح فيها رأيه في الفن والفلسفة. ولم يحب نيتشه بهوميروس إذ عده مثلاً للروح الأبوللونية كما عرفها في كتابه نشأة التراجيديا، وكره سقراط ونزعته العقلية وعده محطم الحضارة اليونانية فوصفه بأنه كبل الفرائض بقيود العقل وصد تيار الحياة<sup>(١)</sup>، والحياة عند نيتشه هي إرادة قوة وهي دافع مستمر لتحديد، وفي فترة تفلسفه الأولى أعجب بالسابقين على سقراط وعد نفسه تابعاً لهرقليطس وأتباعاً دوقليس وأخذ عنهما نظرية العود الأبدى وعلاصتها أن العالم لا بداية له ولا نهاية، وأن أحداثه تتكرر على شكل دورات لا نهائية أساسها وجود طاقة كونية محدودة غير أن تشكلاتها غير محدودة.

وقد كان من أبرز المؤثرات على فلسفة نيتشه بالإضافة إلى الأثر اليوناني فلسفة الفيلسوف شوبنهاور وشخصية ريتشارد فاغنر — فأخذ عن شوبنهاور نظريته في الإرادة الكلية وحددها بأنها إرادة القوة أما فاغنر فكان يمثل وجهة نظر التشاؤم الديونيسي التي سادت الفن اليوناني في أوج

(١) انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.



عصر التراجيديا ورأى نيتشه فى شخصه أملاً لنهضة فنية روحية تجدد للألمان أساطيرهم التراجيدية وتلهم بالروح الخلاقة كما كانت الروح اليونانية على عصر التراجيدين الاغريق. ولكن نيتشه لم يثبت على هذه الآراء التى تبناها فى باكورة حياته وما لبث أن انقلب عليها فى فترة متأخرة تبنى فيها فلسفة وضعية فأعاد النظر فيما سبق له قوله ووجه النقد لنفسه وآرائه المبكرة.

وفى مؤلفه نشأة التراجيديا رأى نيتشه أن أصول الفن ومنابع العلق الإنسانى إنما توجد فى المظهر المزدوج للطبيعة الإنسانية مظهرى الحلم Dream والأغنية Song، ونتيجة لذلك فقد أصبح الوجود عنده يفهم بالاستناد إلى المصطلح الجمالى الاستطيقى — ولقد تأثر بهذه النظرية الجمالية إلى الوجود والطبيعة الإنسانية أتباع الفلسفة الوجودية المعاصرون الذين رأوا فى الفن طريقاً للكشف عن حقيقة الوجود والكائنات. فعرف مارتن هيدجر<sup>(١)</sup> العمل الفنى بأنه إنشاء وإحساس لجوانب الموجودات العاقية المستترة. كذلك وقف نيتشه على رأس التيار الوجودى الذى يصف حال الإنسان حين يحدد نفسه وحيداً فى عالم لا غاية له ولا معنى وعليه أن يحدد نفسه المعنى والقيم التى يستطيع بها أن يحدد وجوده ويوجه حريته — وعلم نيتشه بنشد كما كان سابقه كيركغور بنشد تلك الصفة التى يمكنها أن تنظر إلى الوجود تلك النظرة الذاتية المعاصرة، ورأى نتيجة لذلك أن الحقيقة لا يمكن فهمها خالصة من قبل سلبية وإنما أى أن الذات تضى على الحقيقة معنى مستمداً من رغباتها واتجاهاتها، ومن هنا فلتقد مالت فلسفته إلى تأكيد الإرادة الإنسانية وإثبات الاختيار الإنسانى — ووجه نقده لنظرية القدماء فى الحقيقة الموضوعية الثابتة وعدّها فكرة باطلة ذلك لأن الحقيقة إنما هى وجهة نظر زمانية معينة. واعتبر نيتشه أن الدوافع والرغبات الإنسانية ليست فى الواقع سوى مظاهر لإرادة كلية هى إرادة القوة تلك الإرادة التى يستطيع بها الإنسان أن يغير عالمه. وانتهى إلى القول بأن الفن والعلم والفلسفة ليست كلها إلا صوراً من الوهم يخلقها الإنسان لينظم بها عالمه. ومن أنواع التنظيم الوهمى الذى أنتجته عقيرة الإنسان فى الفن "التراجيديا" وهى كما فسرها فى كتابه نشأة التراجيديا صورة من الفن ظهرت وانتشرت فى العالم الأثينى للأغريق. وقد تميزت التراجيديا اليونانية بالرؤية التى قدمت لها حقيقة الرعب فى الطبيعة والألم الناتج من تحدى الإنسان للطبيعة وأكبر تحدى للطبيعة هو محاولة السيطرة عليها بالمعرفة والحكمة.

ولكن كيف نشأت هذه الرؤية التراجيدية للعالم؟. إن الجواب على هذا السؤال إنما يوضحه نيتشه بما توصل إليه من اكتشاف عنصرين رئيسيين يسيان فى الفن والحضارة الإنسانية، وقد رمز لها الإغريق بأبوللون وديونيسوس. يقول<sup>(٢)</sup>:

<sup>(١)</sup> انظر مارتن هيدجر

Martin Heidegger, Holzwege.

انظر النص (١) الملحق بهذا الفصل.

<sup>(٢)</sup> Nietzsche, La Naissance de la tragédie, trad. Geneviève Bianquis, Gallimard. 1949. P. 17.



"إننا نكون قد دفعنا بعلم الجمال - خطوات قدما إذا وعينا تماماً برؤية حدمية مباشرة لا بالتفكير العقلى أن تطور الفن إنما يرجع إلى ثنائية الألوانية والديونسية كما يرتبط التوالد بشائية الجنس - وإنما تستمد هاتين اللفظتين من الإغريق الذين عبروا عن عقائدهم الجمالية بصور متميزة لألهتهم.

لن نرد الفنون كلها إلى مبدأ واحد تصدر عنه وإنما سوف نضع نصب أعيننا ذلكما المبدون اللذين رمز لهما أبوللون وديونيسوس - وهما يمثلان عالمين من الفن مختلفين فى جوهرهما المتعارضين، مبدأ التفرد والوضوح فى الفن التشكلى والمبدأ الموسيقى الذى لا يودى إلى بعث الظاهر وإنما يقدم صورة مباشرة للإرادة. إنه يقدم جوهر الوجود أو الشئ فى ذاته فى مقابل الظواهر كما يقول شوبنهاور".

كذلك أيضاً يصف العنصر الأبوللوني بأنه يتحقق فى الخيال والحلم فى حين يتحقق العنصر الديونيسى فى السكر والعردة الوحشية وكلا العائنين طبيعى فى الإنسان، إلا أن الحضارات تختلف فى تغليبها أحد العائنين على الآخر - وقد استطاع شعراء أثينا فى القرنين الخامس والرابع ق.م. أن يقدموا صورة فنية جمعت بين الحلم الأبوللوني والسكر الديونيسى وأمكن لحركة الساتير أن تقدم لنا على عتبة المسرح اليونانى سلسلة من الصور المحالمة لآلام الإله ديونيسوس وبهذا أمكن لأول مرة حل الصراع بين المبدأين التقيضيين المبدأ الفردانى الشكلى لحياة الحلم ومبدأ الاندماج الكلى للذات فى حال السكر وذلك فى فن التراجيديا الإتيكية.

أما عن الاحتفالات الديونيسية التى نشأت عنها التراجيديا فإنما كانت تعرض فى المقام الأول آلام الإله وأصدق دليل على ذلك ما كان يردده الساتيرسيلينوس رفيق ديونيسيو، حين ذكر أن الأفضل ألا يولد الإنسان، وإذا ولد فالأفضل أن يسرع إلى الموت - والألم التراجيدى هو ألم التحولات والتفسير ومن خلال هذا الألم والطقوس التراجيدية يتصل الأفراد ببعضهم وفى هذه المشاركة تولد النشوة ويتغلبون على الألم.

لكن المبدأ الديونيسى وما يولده من مضمون تراجيدى وتعبير عن الألم والنشوة لا يكفى وحده لنشأة التراجيديا إذ لابد من توفر مبدأ شكلى يفرض الوضوح والصور الجميلة وهذا المبدأ إنما يصدر عن العنصر الأبوللوني فى الفن اليونانى وكان أبوللون هو إله الحلم والنبوة ورؤية المستقبل وهو أيضاً المبدأ الذى يقضى إلى المعرفة وإلى تحقيق التوازن والنسب وتحديد الفردية لذلك فقد عرف أبوللون بأنه إله الفنون البصرية، فجوهر التراجيديا هو إرادة لا محددة تكملها الصور المحددة لها أى أن الدراما التراجيدية هى خلاصة اتحاد الإرادة الديونيسية بالصور الأبوللونية.



وفى حين يتجسد المبدأ الديونيسى فى الكورس Chorus أو الحوقة الذى يندمج فى النشوة عن طريق الغناء والرقص والموسيقى فيعرض الألم والتحويلات والصيرورة المستمرة فإن مبدأ التأمل الهادئ يتجسد فى الصورة الثابتة المستمدة من الروح الأبوللونية التى أداتها اللغة وحوار الشخصيات.

وبناء على هذا التفسير للتراجيديا كان كتاب الدراما الإغريق مثل اسخيلوس وسوفوكليس واعين تماماً بجوهر التراجيديا وكانت لديهم مع ذلك القدرة على تجاوز الانغمار والوقوف عند حد التأمل والنظر وخلق الروائع الفنية يقول:

"إن أبطال سوفوكليس ذوى الأقامة الأبوللونية إنما هم التاج الطبيعى لنظرة عميقة استوعبت عنف الطبيعة وكأنها نقاط مضطربة رسمت لتشفى عيناً أصيبت من قسوة الظلام الدامس، وعلى هذا النحو فقط يمكننا أن نكون فكرة عن الصفاء Serenity الإغريق، على الرغم من أننا نجد هذا الصفاء كثيراً ما يساء تفسيره فى هذه الأيام"<sup>(4)</sup>.

ولا ريب أن مبدأ التوازن والحمل فى العمل الفنى لم يرجعه نيتشه إلى حال سباتية بقدر ما يرجع إلى حال حركية إذ شأنه شأن السائر على الجبل يعكس توتراً مستمراً للقوى المتعارضة. والابداع الفنى إنما بدوره تعبير عن الصراع والمنافسة وثمرة الانفعال الجياش لذلك يذهب نيتشه إلى القول بأن الإثارة Frenzy هى الدافع وراء الفن كما هى الدافع وراء الابداع والعلق والتغيير، بها نفرض إرادتنا على موجودات العالم وبها نغير هذه الموجودات وبهذا التغيير نرى أنفسنا ونعرفها. وبعد توفر شرطى الانفعال والإثارة يأتى الانحياز فى العمل الفنى. والانحياز يفترض التنظيم والتوجيه والسيطرة على الانفعال، ذلك لأن العمل العشوائى يتحول مع الإنسان إلى فعل موجه يسيطر عليه الإنسان. والإنسان قادر على السيطرة على نفسه. ومن هنا يرى نيتشه أن أعظم عمل فنى يستطيع الإنسان إبداعه إنما هو نفسه، أى أن يكون ذاته وقد اختار نيتشه جوته نموذجاً ومثالاً لهذا النوع من الابداع، ووصفه بأنه أمدق مثال للإنسان الأعلى لأن أبدع ما خلقه جوته من أعمال فنية إنما هو جوته نفسه<sup>(5)</sup>.

---

(4) Nietzsche, The Genealogy of Morals. Transl. By Golifing, PP. 178-179.

(5) Nietzsche: Beyond God and Evil. Transl. Cowan P. 3-6.



ويرى نيتشه أن الأوبرا المعاصرة له إنما هي الفن البديل للدراما التراجيدية القديمة، فقد كانت هذه الدراما جماع عدد كبير من الفنون تكاملت كلها لتنتج في النهاية هذا الفن الذي شاركت فيه العمارة والتحت والتصوير والغناء والرقص والموسيقى الآلية. وأدخل "أسخيلوس" لأول مرة الملابس الفضفاضة draperie بعد أن كانت الملابس وحشية بربرية.

ولم تكن التراجيديا القديمة تعتمد في تأثيرها الجماهيري على الكلمة ولا على الحدل أو الحوار وإنما كانت تعتمد أساساً على الموسيقى، وما ذهب إليه أرسطو من تغليب أهمية الحدث أو المقدمة على سائر العناصر الموسيقية الأخرى إنما كان رأياً محدوداً بما شاهده أرسطو في عصره .. والمحققة أن لب التراجيديا القديمة وجوهرها إنما كان العذاب Pathos والآلام التي يعانيها البطل. وكان التعبير المباشر عن هذا المذاب بالموسيقى والرقص وهنا يتضح خطأ من يتصورون أن لب التراجيديا هو الحدث action.

ولقد أخطأ فاجنر نفسه هذا الموضوع كما أخطأه كثير من علماء الفيلولوجيا الذين تناولوا بالتفسير كلمة "دراما" فلم ينتبهوا لأصلها العلقسي أو الديني.

ونتيجة لهذا الفهم العاطفي انصرف فاجنر عن تراث الموسيقى ولم يعد ينتمي لتاريخها بقدر ما أصبح يهرب عن العنائب التمثيلي.

وإذا كان نيتشه قد توسم في فاجنر القدر على بحث روح الموسيقى في مؤلفاته الموسيقية والأوبرالية إلا أنه ما لبث أن انقلب عليه وقاطعه وأصبح الانقلاب موضوعاً جديراً بالدراسة والتفسير.

يقول نيتشه إن الذي أثاره ولم يعد يحتمله عند فاجنر هو ميوله الاستعراضية ووضعه القسم الموسيقية موضعاً ثانوياً بالنسبة للأفكار العقلية. ومن هنا فقد بدت موسيقى فاجنر لنيتشه في نهاية الأمر وحشية مصطنعة حتى سماها "بالسبروكو" واتهم فاجنر بأنه ليس موسيقياً بالأصالة وإنما هو بالإصالة خطيب وممثل. ولعل مرض نيتشه واعتلال صحته النفسية قد جعله في النهاية لا يحتمل من الموسيقى إلا ما كان منها رقيقاً أو ذا لحن<sup>(١)</sup>. يقول إن موسيقى بيزيه Bizet هي الوحيدة التي أصبح يحتملها. على أي الحالات فقد احتلت الموسيقى عنده مكانة خاصة إذ عدّها الفن المعبر عن روح الشعب وإن كانت أبغاً للفنون تطوراً ذلك لأنها لا تكتمل إلا بعد نضج الحضارة. فموسيقى هندل مثلاً هي التي عبرت عن روح العصور الوسطى المسيحية. ولكن لم يحدث هذا إلا بعد أن كان التصوير الهولندي قد اكتمل ولذلك فقد شبهها بأغنية البجعة، إنها أجمل إبداع تقدمه الحضارة بعد اكتمالها.

<sup>(١)</sup> انظر د. فواد زكريا، نيتشه - نوابع الفكر الغربي، دار المعارف ١٩٥٦ ص ٢٢ إلى ص ٣٥.



ولقد صدق شوبنهاور حين رأى في الموسيقى فنا يرقى إلى قمة الفنون كلها لأنها صورة للإرادة<sup>(٧)</sup> وهي بالتالي تعبير عن جوهر الوجود أو عن الشيء في ذاته في مقابل الظواهر. وعلى هذا الأساس رأى نيتشه أنه لا يجوز الحكم على الموسيقى بمقاييس الفنون التشكيلية التي تنشده الجمال الشكلي أو الصور الجميلة لأن النشوة المستمدة من روح الموسيقى إنما هي نشوة خاصة مصدرها الخلاص من الفردية والشعور بأبدية الحياة وراء الظواهر المتفرقة.

وقد أرجع نيتشه ذبول الحضارة اليونانية إلى تحلل روح الموسيقى، هذا التحلل الذي أعقبه التعصب "الدوري" للفنون التشكيلية. ومن هنا فقد فقدت التراجيديات اليونانية جوهرها عندما غلب عليها الحوار والجدل. ورمز نيتشه بسقراط لظاهرة هذا التحلل الفني، ذلك لتحديه روح الموسيقى ومعارضة النظرة التشاؤمية الديونيسية. ومن هنا فقد سماه بالرجل النظري وممثل الأخلاق الذي يرى الطبيعة معقولة لأقصى حد، وهو الذي يستبدل بالفن العلم والبحث النظري. ومع غلبة أرواح السقراطية بدأت التراجيديات الاغريقية دور الاحتضار وقد مثل يوريبينس لحفلات احتضارها لتأثره بجدل سقراط.

ونشأت عن التراجيديات الكوميديا الحديثة الأتيكية ولعل أوضح مثال على ذلك هو تعلق شعراء الكوميديا يوريبينس وعلى رأسهم ميتندر وميليمون الذي ود لو شق نفسه ليلحق يوريبينس في العالم الآخر، ولقد مهد يوريبينس لشعراء الكوميديا حين أظهر على خشبة المسرح حياة البشر العاديين.

يقول نيتشه في النهاية "لننظر إلى الظواهر المشابهة في عصرنا الحاضر الذي يفصح عن تعطش رهيب للمعلم والمعرفة وكلاهما عنو لنود للرؤية التراجيدية". وبهذه النتيجة يعود نيتشه إلى نقطة البدء من بحثه ليؤكد مرة أخرى افتقار الحضارة الأوروبية المعاصرة له إلى الروح الموسيقية أو الإحساس الباطني أو القوى الإرادية التي عندها المصدر الأول للابداع والخلق الفني. وبذلك أعلن في نهاية القرن التاسع عشر ذلك الاحتجاج الصارخ على المعرفة العقلية وعلى التصورات العلمية ولبضع في فلسفته الجمالية بنور هذه الاتهامات المعاصرة للوجوديين والسورياليين والتعبيريين الذين عادوا إلى أغوار الباطن يستمدوا منه رؤى جديدة لفنونهم واكتشافات حطمت القواعد والقوانين العقلية وأساليب المعرفة المنطقية المتوارثة عن الفلسفة التقليدية وكانت نقطة بدء لتلك الاتجاهات المعروفة اليوم باسم اللامعقول في الأدب والفن.

<sup>(٧)</sup> انظر النص (٢) الملحق بهذا الفصل.







## نصوص مختارة من كتاب نشأة التراجيديات عند اليونان

( ١ )

. إن الإلهين راعيا الفنون أبوللون وديونيسوس يوحيان إلينا تناقض كبير في أصول وغايات عالم اليونان: تناقض بين فن التحت أو الفن الأبوللوني والفن اللاتشكيلي فن الموسيقى أو فن ديونيسوس - وقد سار هذان الدافعان المتعارضان جنباً إلى جنب، وغالباً ما اشتبكاً في صراع صافر فأبدعا إبداعاً متجدداً قوياً. ذلك الإبداع هو الفن. وبازدياد حدة هذا الصراع المستمر انتهى الأمر بمعجزة ميتافيزيقية للإرادة الهلينية حين التحدا ببعضهما فائهما ذلك الأثر الفني الديونيسي الأبوللوني على السواء أي التراجيديات الأتيكية.

ولكى تمثل هذين الدافعين تماماً لتتصور مجالين مختلفين: مجال الحلم rêve ومجال السكر ivresse إن هذه الظواهر الفيزيولوجية تعكس نفس التناقض الموجود بين العنصر الأبوللوني والعنصر الديونيسي، ففي الحلم كما يقول كريستوس تمثلت الصورة الرائعة الإلهية للنفس الإنسانية وفيه أيضاً أدرك النحات تكوينها البهي الفائق على الانساني.

ولو سئل شاعر اغريقي عن أسرار المعلق الشعري لذكر أنه الحلم وأحباب وإحابة مماثلة لهناس ساكس في Meistersinger.

هاك بأصديقي ما يفعله الشاعر

إنه يفسر ويدون أحلامه

فأصدقني القول بأن أصدق ما يعتقد الإنسان

يتراءى له في الحلم

وكل الشعر ليس إلا

تفسيراً لأحلام حقيقة



فمظهر الجمال الذى يتوج عالم الأحلام الذى يحلقه الفنان الأصيل هو شرط الفن التشكيلي ونجده أيضاً بالنسبة لفن الشعر. إتنا نتجهج عندما تأمل الأشكال فى أحلامنا، ليس فيها أبداً ما هو تافه أو زائد عن الحاجة.

وعلى الرغم من حيوية الحقيقة التى نراها فى الحلم فإنه يداخلنا شعور غامض بإنها ليست سوى مظهر.

تلك هى على الأقل عبرتى وهى تجربة حارية عادية يمكننى إثباتها بشواهد عديدة من الشعراء .. وإن كل من له اتجاه فلسفى يشعر بأن وراء هذه الحقيقة التى نعيشها توجد حقيقة أمرى مخالفة، وقد رأى شوبنهاور فى هذا الإدراك الذى يتناول الناس والأشياء بوصفها اشباحاً وأحلاماً قدرة فلسفية فى الانسان. كذلك كل من له شعور فنى ينظر إلى الحلم نظرة الفيلسوف للوجود، إنه يميل لملاحظتها عن قرب ويستمد منها تفسيراً للحياة ويتعامل بها ليتدرب على الحياة، وهو لا يتأثر بالصور الحسية المرحية فحسب بل يشاهد أيضاً الصور القاسية الحزينة القائمة لا بوصفها مجرد لعب بالفلل بل بوصفها مظهر، وفى غمرة الحلم المرعب يقتنع الانسان نفسه بالاستمرار فى الحلم قبالاً لنفسه إنه ليس إلا مجرد حلم مما يثبت أننا فى أغوارنا نشترك فى تلوق لذة الأحلام.

ولقد حسد الاغريق هذه السعادة بالحلم من أبوللون. وأبو للون هو إله القوى التشكيلية وهو أيضاً إله النبوءات وهو الذى بحكم اسمه المضى إله النور يتوج على عالم العيال.

وإن اكتمال هذه الحالات اللاشعورية فى مقابل الحياة اليومية التعقيلة ترمز لقدرة التنبؤ بل إن كل الفنون على العموم تيسر الحياة وتقنعنا بأنها تستحق أن نعيشها. لكن لابد أن نتذكر دائماً التحفظ والاتزان والحرية من الانفعالات الوحشية والهدوء الفلسفى لإله النحت.

لا بد أن يكون بعينه ذلك البريق المثلل بضوء الشمس حتى لو كان غاضبا وظل له جمال المظهر ليتطبق على أبوللون وصف شوبنهاور عندما يتحدث الانسان الذى تغلفه حجاب المايا<sup>(٨)</sup>.

«كما يثبت البحار فى زورقه الصغير وسط مياه البحر اللامحدود من كل الجهات المتلاطم الأمواج، كذلك يثبت الفرد هادئاً فى عضم عالم من الأحزان ناكياً — متيقناً من مبدأ فرديته Pinciupium individualionis.

(٨) انظر العالم كإرادة وتصور، ص ٤١٦.



كذلك يمكننا أن نصف أبوللون بأنه ينطوى على الإيمان بهذا المبدأ وهندو الإنسان المتمسك به وتعد أسمى تعبير عن مبدأ الفردية الذى يكشف لنا عن حكمة المظهر وبهجته وجماله. ولقد وصف شوبنهاور فى نفس مؤلفه الرهبة التى تنزع الإنسان عندما لا يقوى على تفسير الصور المعرفية للظواهر عندما نجد مثلاً استثنائياً لا يفسره مبدأ العقل.

وإذا أضفنا لهذه الرهبة النشوة النابعة من أعماق الإنسان أو الطبيعة فى لحظة انحصار مبدأ الفردية فإننا ندرك طبيعة الديونسية التى سوف نتعرف عليها تماماً بتشبيهاً بالسكر.

فتحت تأثير المعدرات التى يذكرها البدائيون فى غنائهم أو عند مقدم الربيع حين يتخلل الطبيعة ويغم الفرغ تصحو هذه الانفعالات الديونسية، ومن غمرتها تنسى الذات نفسها.

كذلك حدث فى العصور الوسطى فى ألمانيا حين تزايد عدد الجماهير الشاذية الراقصة بدافع هذا العنصر الديونيسى.

إننا نكتشف فى قصصات القديس جود والقديس فيتوس St. Vitus العواطف الباعية للإغريق فى تاريخها القديم فى آسيا الصغرى وفى "سكاي" Sacaea.

وقد يقلل البعض من شأن هذه الظواهر إذ يعدها أمراضاً شعبية وذلك بدافع الاحترار أو الرأفة الصادرة عن "صحتهم النفسية" غير أن هؤلاء البائسين لا يمكنهم أن يتصوروا هزال صحتهم العقلية إن قورنت بالحياة الدافقة للمنشدین الديونسيين. وبفضل السحر الديونيسى لا يلتحم بالإنسان بل تحفل الطبيعة نفسها بعودة إليها الشارد بعد طول عناء وقسوة.

وتكشف الأرض عن خيراتها وتدنو وحوش الجبال والصعاري بسلام من عربة ديونيسوس المزادة بالورد والرياحين.

لقد تحطمت السلود بين الإنسان والإنسان وتحت سفر الانسجام الكلى لا يحس كل واحد بأنه قد اتحد بأخيه فحسب بل كأن حجاب المايا قد تقطع وتثار أمام الوحدة الأولية. فبالاناشاد والرقص يمر الإنسان عن عضويته فى المجتمع الأسمى إذ قد نسي الكلام والمشى وانطلق راکضاً فى الفضاء فيصدر عنه أصوات تفوق الطبيعة على نحو ما تحدثت الوحوش ... إنه يحس بنفسه إلهاً وبمضى مسحوراً بنشوته مثل الآلهة التى شاهدها تسير فى أحلامه — لم يعد فناناً بل تحول هو نفسه إلى عمل فنى.



لقد حاولنا أن نوضح أن التراجيديا قد انتهت عندما فقدت روح الموسيقى وهى التى لم تنشأ إلا فى حضن هذه الروح ... ولكى تبين مصدر اقتناعنا سوف نتناول بعض الظواهر المماثلة فى الساعة الرامنة ولا بد أن نواجه الصراع الدائر فى عالمنا الحاضر بين تمطش دائم متفائل للمعرفة من جهة وحاجة تراجيدية للفن من جهة أخرى.

وسوف استبعد باقى الفرائز المعارضة للفن وخاصة للتراجيديا والتى تؤكد نفسها اليوم ومنها الفارس والباليه. ولن تناول إلا العدو الأشهر للنظرة التراجيدية للعالم ألا وهو العلم وجوهره تفاعل وسلفه الأول هو سقراط.

وسوف أشير إلى القوى التى يمكن أن تحقق آمال سميدة للشعب الألماني ونهضة جديدة للتراجيديا.

وقبل أن ندخل فى هذا الصراع لتسلح بالحقائق التى توصلنا إليها، سوف نركز بصرنا على القوتين الإلهيتين (الاستطقيتين) للفن عند الإغريق أبوللون وديونيسوس وتبين فيهما ممثلين لعالمين من الفن مختلفين فى طبيعتهما وأهدافها. ويظهر لى أبوللون على أنه تجسيد لمبدأ الفردانية فى حين تنقطع رابطة التفرد فى المبدأ الصوفي الديونيسى الذى يصلنا بلب الأشياء.

وهذا التناقض الذى يفصل بين الفن التشكيلي أبوللوني والفن الموسيقى الديونيسى قد كان أوضح ما يكون فى ذهن مفكر من أعظم المفكرين أمكنه بغير أن يرجع إلى رموز الديانة اليونانية أن يتبين ما فى الموسيقى من خاصية متميزة كل التمييز عن سائر الفنون الأخرى، إنها صورة مباشرة للإرادة وهى تمثل بالتالى الوجود الميتافيزيقى لكل العالم الفيزيقى — أى الشئ فى ذاته مقابل الظواهر<sup>(١)</sup>.

وقد أبد ريتشارد فاغنر هذه الحقيقة الجمالية الأساسية — التى تعد أساساً لكل استطيقا — عندما أكد فى مؤلفه "بيتهوفن" أنه لى تحكم على الموسيقى ينبى لنا أن لنجا إلى مبادئ استطيقية مخالفة كل الاختلاف لكل ما نعتمد عليه فى الحكم على الفنون التشكيلية الأخرى. وأكد على أن هذه المبادئ لا تستمد من مقولة الحميل — لقد تورطت الاستطيقا فى خطأ حين اعتمدت على فكرة الجمال السائدة فى مجال الفنون التشكيلية وطالبت الموسيقى بأثر مشابه لآثار الفنون التشكيلية أى طالبتها بإنتاج اللغة المستعملة من الأشكال الحميلة.

<sup>(١)</sup> انظر شوبنهور، العالم كإرادة وتمثل. ج ١ ص ٣١٠

Wold as Will and Idea. é. p. 833, 6 th ed. in trans. by Haldane & Kemp.



لقد تبينت هذا التناقض وأحسست بجمهر التراجيديا اليونانية التى تكشف عن العتيرة اليونانية. ويمكننا أن نتناول المشكلة الأساسية عندما نضع هذا السؤال .. ما هو الأكر الاستطيقى لهذه القوى الأبولونية والديونيسية حين تتدخل فى التراجيديا؟ أو ما هى علاقة الموسيقى بالصورة الخيالية image وبالتصور concept؟

لقد أشاد ريتشارد فاغنر برأى شوبنهاور الثاقب فى هذا الموضوع الذى سنورده بالنص من كتابه العالم كإرادة وتمثل<sup>(١٠٠)</sup>.

"لكل هذه الأسباب يمكننا أن ننظر إلى عالم الظواهر من جهة والموسيقى من جهة أخرى على أنهما تعبيران مختلفان عن نفس الحقيقة<sup>(١٠١)</sup>.

فالموسيقى بوصفها تعبيراً عن الكون هى نفسها لغة عامة لأقصى درجة وعلاقتها بالتصورات كمالقة التصورات العامة بالأشياء الحزنية، غير أن عموميتها universality ليست على الإطلاق عمومية فارغة مستمدة من التجريد، إنها تشبه الأشكال الهندسية والأعداد التى هى على الرغم من أنها صورة عامة لكل الأشياء الممكنة فى العبارة وتنطبق على كل شئ بطريقة أولية إلا أنها ليست محدودة بل محسوسة عينية ومحددة تماماً - وعلى ذلك فإن كل الدوافع والانفعالات وكل مظاهر الإرادة وكل الظواهر الباطنة فى الإنسان التى يضعها العقل تحت مجال المشعور يمكن التعبير عنها بعدد لا نهائى من الألحان الممكنة، ولكن بطريقة عامة بالشكل لا بالمادة وبحسب الشئ فى ذاته لا الظواهر، كما لو كانت بالروح لا بالمحدد.

وهذه العلاقة العميقة بين الموسيقى وحقيقة وجود الأشياء تفسر لنا كيف أن الموسيقى حين تصاحب نظراً أو فعلاً أو حدثاً يبدو لنا أنها تكشف عن معناه فى أغوار أسرارها فتكون له بمثابة أدق شرح وأوجز تفسير.

وهذه العلاقة تفسر لنا أيضاً أنه عندما نستغرق فى سماع سيمفونية مثلاً فترأى لنا أحداث الحياة والعالم - ولا يقدم لنا التفكير العقلى أى تماثل بين هذه الموسيقى والأشياء التى نظن أن رأيناها، ذلك لأن الموسيقى تختلف عن كل الفنون الأخرى فى هذه النقطة وهى أنها لا تقدم صورة الظواهر أو الموضوعية الكاملة للإرادة بل تقدم الصورة المباشرة للإرادة وهى تقدم الوجود الميتافيزيقى لكل الأشياء الفيزيقية أى الوجود فى ذاته لكل الظواهر.

(١٠٠) جزء ١ ص ٣٠٩.

(١٠١) يقصد شوبنهاور بالحقيقة الإرادة.



ويمكن بالتالى أن نقول عن العالم إنه موسيقى متجسدة كما أنه أيضاً الإرادة متجسدة.

وفى هذا نجد تفسيراً لما تقدمه الموسيقى من لوحات ومناظر الحياة الواقعية والعالم وتتركذ معناه فى حدود أن لحنا مماثل لجوهر الفطواهر، ويترقب على ذلك أنه يمكن أن ترافق الموسيقى الشعر والغناء وتمثيل أو كلها فى الأوبرا.

ذلك لأن الألحان تشبه الأفكار الكلية – إنها تقديم تجريدى للواقع – فالواقع أو عالم الأشياء الجزئية يقدم المعنى الجزئى الفردى أو الحالة الفردية المحسوسة للتصورات الكلية.

ولكن هناك فرق بين عمومية التصورات وعمومية الألحان، فالتصورات لا تحتوى إلا على الأشكال التى جردناها من الحقائق العينية أو القشرة الخارجية المنزوعة عن الأشياء – أما الموسيقى فهى على العكس من ذلك تحتوى على الماهية الجوانية الباطنية السابقة على كل الصور أو على نواة الأشياء.

ويمكن التعبير عن هذه العلاقة بلغة اسكولائية فنقول إن التصورات هى كليات تالية على الأشياء *universalia post rem* فى حين تعبر الموسيقى عن الكليات السابقة على الأشياء *universalia ante rem* أما الحقيقة فهى الكليات فى الأشياء *universalia in rem* أما إن أمكن وجود علاقة بين مؤلف موسيقى وتمثيل شئ عني فمرجع هذا أن كليهما تعبير عن حقيقة أو عن ماهية باطنية للعالم.

وعندما يتوفر تحقق هذه العلاقة أى عندما ينصح المؤلف فى التعبير بلغة الموسيقى العالمية عن حركات الإرادة التى هى جوهر الحوادث يصبح اللحن الفئالى أو الموسيقى الأوبرالية معبرة ولكن يشترط أن يتم اكتشاف هذا التشابه بين هاتين الحقيقتين بغير تدخل العقل الواعى وباتصال مباشر بجوهر العالم.

ولا ينبغى أن تكون محاكاة واعية إرادية وتتحقق بواسطة الأفكار وإلا فسوف تقتصر الموسيقى عن التعبير عن الجوهر الباطنى أو الإرادة ذاتها إنها ستكونى بمحاكاة مظهر الإرادة بطريقة غير كاملة وهذا هو ما نراه فى كل موسيقى محاكية".

ويذهب شوبنهاور إلى القول بأننا نفهم لغة الموسيقى التى هى لغة الإرادة بطريقة مباشرة ويتار خيالنا إلى خلق الصور على هذا العالم الروحانى الذى يعاطبنا، هذا العالم المصغى الجياش بالمشاعر ونحن نميل إلى أن نمثله فى الواقع المعينى بأمتلة مشبهة له.



ومن جهة أخرى فإن الموسيقى المطابقة له ترتفع بمعنى الصورة الخيالية والفكرة المتصورة. والفن الديونيسي يؤثر على الملكة الاستطيقية الأبولونية تأثيراً مزدوجاً، فالموسيقى توحى برؤية رمزية للحقيقة الديونيسية كما أنها تضيئ على الصور الخيالية الرمزية أسمى معانيها.

ومن هذه الظواهر المعقولة القابلة للدراسة انتهى إلى القول بأن الموسيقى قادرة على توليد الأسطورة وخاصة الأسطورة التراجيدية أي التي تعبر بالرموز عن الحقائق الديونيسية.

أما عن الشاعر الفنالي<sup>(12)</sup> فقد ذكرت كيف تحاول الموسيقى أن تصبر عن طبيعته بصور أبولونية.

وإذا تصورنا أن الموسيقى في أعلى صورها تسمى إلى أعلى أشكال الرمزية فينبغي لنا أن نسلم بأنها تجد التعبير الرمزي مناسباً لحكمتها الديونيسية. ولن نجد هذا التعبير إلا في التراجيديا.

إن الحانب التراجيدي لا يمكن أن يستمد من طبيعة الفن الذي تصوره بحسب مقولة المظهر والجمال فحسب، وإنما يمكننا أن نفهم حقيقة الفرح المستمد من فناء الفردية من روح الموسيقى وحدها.

ذلك لأن الأمثلة المتعلقة بهذا الفناء إنما تكشف لنا عن ظاهرة الفن الديونيسي الذي يعبر عن الإرادة التي تتجاوز مبدأ الفردية، ذلك لأن الحياة تستمر برغم كل أنواع الدمار.

إن الفرح الميتافيزيقي الصادر عن الفن التراجيدي إنما يترجم الحكمة الديونيسية الفريزية اللاشعورية إلى لغة من الصور الخيالية، والبطل الذي هو أعلى مظاهر الإرادة يتفنى وجوده لأنه ليس إلا ظاهرة، أما الحياة المعالدة للإرادة فلا تتأثر بإفناؤه.

إن الذي تعلته التراجيديا هو "أننا نؤمن بالحياة المعالدة، وتقدم لنا الموسيقى الفكرة المباشرة عن هذه الحياة".

أما الفن التشكيلي فإنما يستهدف غاية أخرى معالفة كل الاختلاف: إذ يتنصر هنا أبولون على عذاب الفردية ويحقق مجدداً بامراً لعلود الظاهرة — وهنا يتنصر الجمال على الألم المباطن للحياة ويتفنى الألم من قسّمات الطبيعة.

---

(12) The lyrist.



أما في الفن الديونيسي وفي رمزية التراجيدية فتخاطبنا الطبيعة نفسها بلغة واضحة صريحة  
لتقول لنا :

"كونوا مثلي! إنني الأم الأولية الخالقة إلى الأبد، وراء السيلان المستمر للظواهر، أفرض  
الوجود، وأكتفي بذلك دائماً وسط الظواهر"<sup>(١٣)</sup>.

---

(١٣) F. Nietzsche, "la Naissance de la tragedie." trad, Par Geneviève Bainquis,  
Gallimard, Clifton, Clifton, 1959, pp. 17-21.  
F. Nietzsche, "The birth of Tragedy from the Spirit of Music, trans. by Fadino.



## الفصل الخامس

### ليون تولستوى

#### والثورة الاشتراكية

١٨٢٨ - ١٩١٠

عندما كتب ليون تولستوى مؤلفه ما هو الفن<sup>(١)</sup> عام ١٨٩٦ كان القرن التاسع عشر أوشك على الغروب وكانت مذاهب النقد الفنى والأدبى قد خلقت معارك عنيفة وأثمرت شعارات متعددة خاصة لدى رواد الواقعية والطبيعية فى الفن والأدب، وأتفق معهم المفكرون الاشتراكيون على ضرورة إرتباط الأدب والفن بتصوير الواقع الاجتماعى خاصة بعد أن تفاقمت مشكلات المجتمع الصناعى فى أوروبا وفى فرنسا بالذات، ودعا المفكرون والنقاد أن يصور الفن هذه المشكلات وكان لهذه الدعوة من الاقناع والأصالة مما أدى ببعض الشعراء الرومانتيكيين إلى الاستجابة لهذه الدعوة فكتب فكتور هوغو قصة البؤساء استجابة لهذه الدعوة، غير أن جماعة من الأدباء والفنانين رأوا أن تخرج الفن والأدب عن أى موضوعات معينة وانتهت إلى انفصال الفن عن مجال الأخلاق ورفضت شعار الفن للفن، ثم إلى اتجاه هروب من الواقع وألوان من الترف والبحث عن عالم مثالى والتفنى بالجمال الأفلاطونى. وكانت هذه الدعوة تتمشى وحياة الترف للبرجوازية المترفة فى ظل الامبراطورية الثانية فى فرنسا. وكانت هذه النظريات بالذات هى التى شاعت خاصة فى فرنسا وانجلترا وهى التى أثارت عند المفكرين الاشتراكيين والديمقراطيين فى روسيا القيصرية رد فعل تبلور خاصة فى ثورة ليون تولستوى على الفن المنحدر لدى الطبقة الرأسمالية المترفة التى اتخذت من الفن وسيلة لملء فراؤها والقضاء على مللها وسأمها بأنواع شتى من التسلية التى لا تليق بالفن الجاد.

وأكد تولستوى ما للفن من تأثير على الحياة يجعله غير مستقل عن مجال الدين والأخلاق، إنه قوة فعالة يمكن أن ترفع الإنسان إلى أعلى الآفاق وتحمط به إلى أحط المستويات. وكان تولستوى فى سن الثانية والمستين حين نشر كتابه هذا عن الفن أى بعد ثلاثين عاماً من نشر كتابه

---

<sup>(١)</sup> Tolstoy : What is Art, Trans. Ayimer Maude. 1905.



الحرب والسلام وبعد تسعة عشر عاما من نشر روايته "أنا كرنينا". وعلى الرغم من أنه كتاب دار معظمه حول تعريف الفن وقضاياها المختلفة ولم ترد فيه كلمة الثورة إلا أنه يعد مع ذلك سجلاً تاريخياً حمل بلور ذلك الصراع العنيف الذي تبلور في نهاية القرن التاسع عشر بين الطبقة العاملة والطبقة الأرستقراطية في روسيا القيصرية. وهو يعد من أهم المحاولات التي شاهدها علم الجمال الاجتماعي في تأميم الثقافة، ومؤشراً لما حدث بعد ذلك من ثورات اندلعت على أرض بلاده وتحققت بفضلها الاشتراكية الماركسية في ثورتى ١٩٠٥، ١٩١٧ ومن أجل الذين قاموا بهذه الثورات كتب تولستوى كتابه ما هو الفن. وقد راع تولستوى تلك الهوية العميقة التي تفصل بين الفن الأوروبي فن الطبقة المترفة في روسيا وبين ذوق الجماهير الشعبية التي لا تفهمه ولا تستوعبه ورأى أن الفن الأوروبي قد وصل إلى نقطة خرج فيها عن أداء مهمته الأصلية في المجتمع مهمة نشر القيم الإنسانية والارتقاء بالحياة الاجتماعية للشعوب. وكان لهذا الجانب النقدي من فلسفة الفن عند تولستوى أثره الكبير خاصة عند رواد الواقعية الاشتراكية فيما بعد.

أما عن تعريفه للفن فهو تعريف يتأى عن الأخذ بالتصورات التي تدور حول فكرة الجمال الفاضلة أو التعريفات اللاذية التي تعرف الفن بأنه ما يشبع في الإنسان لذات معينة، وإنما يصرّف تولستوى الفن بأنه نشاط إنفعالي أو هو بمعنى أدق لفة وتوصيل للانفعالات، وقد سبقه في هذا التفسير للفن المفكر الفرنسي أوجين فيرون Veron الذي ذهب في كتابه الاستطيقا<sup>(٢)</sup> L'Esthetiane إلى القول بأن بعض الفنون لا يمكن تعريفها بأنها تعبير عن الانفعالات لأنها فنون زخرفية decoratives غايتها في المقام الأول خلق الجمال وهي الفنون التشكيلية على العموم، غير أن هناك قسم آخر من الفنون هي الفنون التعبيرية expressives وتلك غايتها التعبير عن الانفعالات علينا عندما نقيم الفن التعبيري ألا نقيمه بمعايير الجمال واللذة بل بمعايير التعبير والمعنى إذ تغلب على هذه الفنون الذاتية لا الموضوعية وفي حين سادت الفنون الزخرفية العالم القديم صارت لهذه الفنون التعبيرية السيادة في العصر الحديث.

وقد عادت هذه النظرية للظهور مع بعض الاختلاف عام ١٨٩٦ عند ليون تولستوى في كتابه ما هو الفن، ففي حين أكد فيرون أن الفن تعبير عن الانفعالات أضاف تولستوى، أن الفن ليس مجرد تعبير، وإنما هو توصيل للانفعالات، أو هو بمعنى آخر لفة من الانفعالات، وتعريف تولستوى

---

(٢) Eugène Vêron: L'Esthétique. 1878.



لفن بأنه نوع من اللغة هو تعريف أخذ به أكثر ملهعب علم الجمال الحديث، فها هى سوزان لانجر فى العصر الحاضر تعرف الفن بأنه لغة الشعور السابقة فى الإنسان على لغة المنطق، ومنذ تقدم البحث فى الرموز ودلالاتها فيما يعرف باسم السمانتيك تأكيد ووضع تعريف الفن بأنه نوع من اللغة الرمزية.

فإذا حاولنا البحث فيما قدمه تولستوى من إجابة على السؤال ما هو الفن؟ فإننا نجدها باختصار فى قوله إن الفن هو توصيل للاتفعالات ووظيفته بالتالى تشبه وظيفة اللغة، ولكن فى حين تقدم اللغة الأفكار يقدم الفن الانفعالات والعواطف بين أفراد المجتمع بواسطة الكلمات أو الألوان، ولا يقتصر الاتصال الذى يقوم به الفن بين أفراد المجتمع بعضهم وبعض، بل يقوم بمهمة التواصل بين الأجيال المختلفة بل تتصل الحضارات ماضياً بحاضرها وحاضرها بمستقبلها يقول:

"إن الناس سوف تفهم معنى الفن إذا كفوا عن تصور أن غاية هذا النشاط هو الجمال أو اللذة، ففى مظهره الذاتى يكون الجمال هو فى الشعور بلذة معينة، وفى مظهره الموضوعى هو الكمال الذى نحصل عند إدراكه بلذة معينة فتعريفات الفن التى تستند على فكرة الجمال تنتهى إلى أنه أنواع من اللذة، إن وظيفة الفن هى أن تبعث فى الغير شعوراً سبق لنا أن عايناه بواسطة الحركات أو الألوان أو الأصوات أو الصور اللغوية إنه وسيلة الاتحاد بين الناس لا غنى عنها لتقديم الأفراد والمجتمعات.

وقد استمد تولستوى معايير فى النقد الفنى بالاعتماد على هذه المهمة التى حددها للعمل الفنى فرأى أن انتشار العمل الفنى هو مقياس لأصالته وجودته، أما إلتصاره على فئة ضيقة أو طبقة محددة فإنما هو دليل على زيفه وعدم أصالته يقول مفسراً معياره هذا فى النقد الفنى:

"عندما نقول إن عملاً فنياً ما جيد ولكنه غير مفهوم لأغلبية الناس فإنما يشبه قولنا إن نوعاً ما من الطعام شهى جداً ولكن أكثر الناس لا يمكنها أن تتلوه ... إن العمل الفنى الأصيل لا يحتاج لتربية عقلية على نحو ما ينبغي أن يتعلم الإنسان الهندسة قبل أن يتعلم حساب المثلثات، وإنما يمكن للفلاح البسيط أن يفهم العمل الفنى الجيد وقد لا يفهمه المثقف المنحرف عن الدين ... وفضلاً عن ذلك لا يمكن أن يكون العمل الفنى موضع تفسير، لأنه لو كان من الممكن تفسيره



باللغة العادية لعبير عنه الفنان باللغة والكلمات .... والعمل الفني  
الأصيل يلقي الفواصل بين الفنان والمتلقي في التقارب والاتصال  
تكون قوة الفن"

كذلك ينتهي تولستوى إلى ضرورة الثقة الكاملة في ذوق العامة البسطاء من الناس وهو لا  
يقف عند حد استبعاد الفن المنحدر الذي يدور حول موضوعات الجنس والحب لإزالة ملل الطبقة  
المترفة بل يذهب إلى القول بإقصاء روائع الفن في الحضارة الأوروبية منذ النهضة حتى أيامه،  
فاستبعد موسيقى الأوبرا المعاصرة له وحمل على موسيقى فاجنر بوجه خاص لاغراقه في التعقيد  
الدراسي ومحاولته إحياء الدراما الإغريقية البعيدة عن فهم الجماهير الشعبية، بل ذهب تولستوى في  
تشده الأخلاقي إلى حد رفض السمفونية التاسعة لبيتهوفن رغم ما انطوت عليه من مضمون إنساني  
عظيم بدا بوضوح في نشيدها المختامي الذي يفتنى بمحبة البشر كذلك يستبعد الكوميديا الإلهية  
ومعظم شعر شكسبير وجوته ويبدو من كل هذا أن تولستوى قد تورط إلى أبعد حد وإلى نهاية  
الشلو في تمسكه بمعيار في النقد لا يحاول الارتفاع بذوق الجمهور إلى فهم أروع آثار الحضارة  
الغربية ولعل دافعه إلى ذلك هو محاولته تطبيق فلسفته الاجتماعية في العدالة أو المساواة على مجال  
الفن، وهذا مالم يذهب إليه حتى الماركسيون في عصره الذين أكدوا ضرورة ارتباط الفن بالقيم التي  
تشيد بالعمل الانساني والعدالة الاجتماعية، إلا أنهم بحثوا في تاريخ الفن عن مقدمات تدعم نظرتهم  
في الواقعية الاشتراكية وطالبوا بتربية ذوق الجمهور.

والملاحظ أن المعيار الذي أعاد به تولستوى في النقد الفني إنما هو معيار كمي يقدر قيمة  
العمل الفني بعدد الرموس التي تتأثر به وبناء عليه يتقلب كثير من القيم الفنية الأصيلة حين تستبدل  
الأصالة بالسهولة، ذلك لأن أكثر الناس سوف تفضل بلا شك الأسهل لا الأجدود وبناء عليه سوف  
تتخذ بعض الأغاني الشعبية الشائعة في ريف بلد ما قيمة أكبر من أوبرا موزارت أو مسرحيات  
شكسبير ما دامت سوف تجلب جمهوراً أكبر من سكان هذا الريف.

وقد ترتب على معيار السهولة التي تورط فيه تولستوى نتيجة أخرى ظهرت في تحامله  
الشديد على نقاد الفن، إذ اتهمهم بأنهم طبقة تشيع فساد اللوق، وأنهم بادعائهم الاختصاص قد  
أساءوا إلى الفن واللوق لسلبهم عملاً كان ينبغي أن يترك للمجتمع بأسره بحيث توكل مهمة تقييم  
الأعمال الفنية للوق الجمهور فيما ان ينصح العمل أو يفشل، وكأنه يريد أن يعود في الحكم على  
الأعمال الفنية للوق الجمهور فيما ان ينصح العمل أو يفشل، وكأنه يريد ان يعود في الحكم على



الأعمال الفنية إلى ما كانت الديمقراطية اليونانية تقوم به من حكم على الأعمال الفنية أيام سقراط وأفلاطون ولعل أهم الأسباب التي دفعت تولستوى إلى التورط فى هذه الآراء عن النقد الفنى ترجع إلى رأيه فى علاقة الفن بالدين، فقد عد الفن وسيلة لتحقيق القيم الدينية التى تمطت عنده فى تماثيل المسيح وفى المحبة بين البشر والتسامح المميز للمسيحية المبسطة يقول:

" إذا قربت المشاعر التى يوصلها الفن إلى الناس المثل التى تدعو لها أديانهم كانت هذه المشاعر جيدة أما إذا عارضت هذه المثل فهى سيئة ... ومنذ ذلك الوقت الذى فقدت فيه الطبقات العليا ثقتها بالدين والمسيحية صار الجمال واللذة المستمدة منه هى المعيار الوحيد الذين يقيمون به الفن ...

وإن المشاعر التى يتلقاها الرجل العامل فى عصرنا من مثل هذا الفن ليست إلا مشاعر الحنى والاحتقار أما إذا دعا الفن للسمو الروحانى فإنه يصبح فى متناول الجميع، فإن لم يكن فى متناول الجميع فواحد من هذين الأمرين:

إما أن الفن لم يعد حيويًا أو أن ما نسميه لنا ليس هو الفن".

وقد كان المثل الأعلى الذى يرضى هذا الحس الدينى فى نظره هو فن العصور الوسطى الذى كان يصور كافة المشاعر الدينية لا لطيفة واحدة بل للإنسانية جمعاء. وقد بدأت أسباب فساد الفن فى نظره ابتداء من عصر النهضة حيث بدأت تنقطع أوصال الفن الحديث بالينبوع الذى كان يمدّه بالإلهام فى العصور الوسطى يقول "ضلحت بناييع الفن حين اقتصر الفنان منذ بوكاتشيو إلى مارسيل برىفو على التعبير عن الحب والجنس ثم انتهى به الأمر إلى التعبير عن الملل عند بىرون وهابنى ثم قسا الغموض بالإضافة إلى الفساد عند الشعراء الانحلالين والرمزيين.

### Décadants - Symbolistes

وعلى أساس هذا المضمون الدينى أراد تولستوى أن يقيم الفن، وعلى أساس هذا المضمون أيضاً أقام تولستوى معياره الشكلى الذى قيم به الفن على أساس درجة سرهانه فى الجمهور وقد عرض تولستوى نماذج من تاريخ الفن المستمدة من الوعى الدينى للمجتمعات المختلفة كتب لها دائماً الانتشار ومن أمثلتها ملاحم هومروس والتراجيديات اليونانية التى استلهمت الأساطير الدينية وشعراء اليهود الذين استلهموا قصص العهد القديم، وفن العصور الوسطى الذى استلهم قصص الكتاب المقدس، يقول إن قصة يوسف الصديق والمسيح يصلب من أجل البشر، وسيكاموني يهذب



الثراء، هي من قبيل الوحى الذى يهز مشاعر البشر اينما كانوا ويدعم مشاعر المحبة والأخوة العالمى، ورغم ما تورط فيه تولستوى من آراء بدت سناجتها فى مجال النقد الفنى إلا أن فكرته عن قيمة الفن عموماً تنطوى على إيجابية، وذلك حين رفض أن يكون الفن مجرد تأمل أو رؤية تشيع اللذة فى الإنسان، وإنما هو أداة لتحقيق القيم الديمقراطية بين أفراد المجتمع وكانت دعوته فى ديمقراطية الفن على نقيض من دعوة معاصره الألمانى فريدريك نيتشه الذى دعا إلى قسَم مناقضة تماماً للقيم التى دعا إليها تولستوى القضاء على هذه الهوة التى تباعد بين ثقافة الصفوة والقاعدة الجماهيرية حارب نيتشه فقد دعا نيتشه إلى فن الصفوة المحبذ لقيم الإنسان الأعلى أو "السوبرمان" وعلى حين حاول تولستوى بكل قواه على بقاء هذه الهوة. لقد كانت دعوة تولستوى نحو ديمقراطية الفن هى الجانب الإيجابى من نظريته، وهذا الجانب الإيجابى هو الذى كتب له أن يعيش بعد الثورة الاشتراكية فى روسيا عند المفكرين والفنانين الديمقراطيين الاشتراكيين أمثال إسكندر بلك ومايا كوفسكى ويليكانوف. فلو استعرضنا آثار هذه النظرية عند جميع هؤلاء فسوف نجد بلك الشاعر السوفييتى الذى تبنى أسلوب الرمزية يفسر أزمة الثقافة الرأسمالية على أنها تعنى نهاية عصر وبداية عصر جديد يستلهم الفن فيه مشاعر الشعب وأساطيره. فكما استلهمت حضارة العصور الوسطى المسيحية روح شعوب البرابرة جاء الوقت الذى تستلهم فيها الحضارة الاشتراكية مشاعر الجماهير، ذلك لأن الفنان الحق هو من تتحد روحه بروح شعبه وتصل إلى جلوس أمته ويستمد جلوس العلق من فنه ورغم ما تبناه شعراء الثورة السوفييتية أمثال بلك ومايا كوفسكى من أسلوب رمزى أو مستغلبى إلا أنهما ضمنا أشعارهما مضموناً ثورياً لكن بأسلوب مختلف عن أسلوب بوشكين أو تولستوى.

أما عن أهم مفكرى الديمقراطية الاشتراكية الذين ساروا فى طريق تولستوى من ضرورة تبنى الفنانين والشعراء لقضايا شعوبهم فيمكن أن نذكر يليكانوف الذى حارب شعار الفن للفن كما حاربها تولستوى غير أنه رأى فى تولستوى أرسطوطاليا متشالماً خابت آماله فى عصر الصناعة فحن إلى البساطة الأولى. قال يليكانوف <sup>(٢)</sup> فى الرد على تولستوى "لقد ظل الكونت تولستوى حتى نهاية حياته سيداً كبيراً ولما عرف أن استغلال الشعب هو سبب ثرائه تنازل عن هذا الثراء ولكنه لم يدرك أنه لا ينبغي أن تقف عند حد عدم الاستغلال بل ينبغي أن تساعد الشعب المستغل على أن يكون علاقات اجتماعية تلتفى التفرقة الطبقة وإمكانية استغلاله. أما عن موقفه الأخلاقى فهو موقف سلبى فهو لم يؤمن أبداً بالاشتراكية الماركسية مما باعد بينه وبين مفكرى المادية الاشتراكية.

<sup>(٢)</sup> انظر يليكانوف الفن والحياة الاجتماعية.



ومما وجهه بليكاتفوف إلى نظرية تولستوى فى الفن قوله:

"لقد اراد الكونت تولستوى أن يعرف الفن بأنه نقل للمشاعر فى حين أن اللغة تنقل الأفكار. وليس هذا رأى صحيحاً فإن الكلمات كما تنقل لنا الأفكار يمكن لها أيضاً أن تنقل المشاعر والانفعالات، والبرهان على ذلك أن الشعر المعبر عن الأنفعالات والمشاعر ليس إلا لغة وكذلك الحال بالنسبة للفن، فالفن بدوره لا يقتصر على نقل المشاعر بل يمكن لنا عن طريقه أن ننقل إلى الغير أفكارنا لا بطريقة محدودة بل بتصويرها بواسطة الصور الخيالية Images إنه يقول إن فى كل زمن وكل مجتمع من المجتمعات وجد دائماً حس دينى سائد بين أفراد المجتمع وأن هذا الحس الدينى هو الذى يحدد قيمة الانفعالات التى ينقلها لنا الفن ولكن أليس الفن بظاهرة اجتماعية وأنه بوصفه كذلك يمكن تحليله من وجهة نظر المادة التاريخية وهو تفسير يختلف كل الاختلاف عن التعبير المثالى للتاريخ، إن التفسير المثالى لسير التاريخ ولنظام المجتمع يفسر الواقع ابتداء من فكرة عقلية سابقة. فقد قال سان سيمون وهو من مفكرى الاشتراكية الخيالية إن النظام الديمقراطى عند اليونان كان تطبيقاً لتصوراتهم الدينية استمدوه من حياة الآلهة الأولمبية أما المادة فتقول على العكس من ذلك إن جمهور الأولمب كما تصوره الاغريق القدماء إنما هو صورة تعكس نظامهم الاجتماعى الديمقراطى"<sup>(١٢)</sup>.

ورغم هذا النقد الذى وجهه بليكاتفوف إلى تولستوى نجد لينين يعيد تقييم فكر تولستوى وقته وبعده وجوركى وششسندرين أشد الفنانين تعبيراً عن روح الشعب الروسى وكب خمس مقالات عن تولستوى بعد وفاته.

وصف لينين تولستوى فى هذه المقالات بأنه مرآة للثورة الروسية الأولى إذ عكس بفيه وفكره كل خصائص وسمات ثورة عام ١٩٠٥ فى إيجابياتها وسلباتها. كانت ثورة بورجوازية قام بها الفلاحون وكان أول ما هدفت إليه هو محاربة الدولة ونظامها القيصرى والكنيسة، انحرفوا وهذا هو ما دعا إليه تولستوى وأن تناقضات فكر تولستوى فى ثورته على المجتمع الطبقي وفى دعوته إلى العودة إلى البساطة الأولى وعدم مقاومة الشر، إنما تعكس لنا تناقضات الواقع الاجتماعى الذى أحاط بهذه الثورة الروسية الأولى. والحق أن لينين قد وصف تولستوى وأشاد بمقدرته الفائقة فى تصوير المجتمع الروسى فى عصره ووصفه بأنه إنما كان يفعل ذلك من وجهة نظر فلاح ساذج يعيش فى ظل النظام الرئاسى، وفى رأى لينين أن ما عبر عنه تولستوى إنما هو انعكاس لمشاعر ملايين الروس الذين كانوا قد بلغوا حد الكراهية لسادتهم، ولكنهم لم يكونوا قد بلغوا بعد حد النضال الواعى الثابت العنيف ضدهم، يصفه لينين بأنه فلاح صميم حتى النخاع!

<sup>(١٢)</sup> المرجع السابق.



يقول: حتى اللحظة التي أقبل فيها هذا الرجل النبيل لم يكن في أدبنا فلاح حقيقي<sup>(٢)</sup>.

ويلخص الفيلسوف المجرى المعاصر جورج لوكاتش اختلاف التقويم الذي دار حول فلسفة تولستوى الجمالية فيقول في دراسته في الواقعية الأوروبية<sup>(٣)</sup> أن الأيديولوجيات الرجعية تدعى أن ذلك الواقعي الروسي العظيم ينتمي إليها وهي تبذل المحاولات لتصوره في صورة المتأمل الصوفي المتعلق بأطراف الماضي، وهذا تزيف لصورة تولستوى يخدم هدفاً ثانياً من أهداف الأيديولوجيات الرجعية هو إعطاء انطباع زائف عن الاتجاهات السائدة في حياة الشعب الروسي ونتيجة لذلك كله عرجت أسطورة التصوف الروسي إلى حد أن قسماً هاماً من المثقفين رأى تناقضاً بين روسيا الجديدة الحرة التي انتصرت في معركة التحرير عام ١٩١٧ وبين الأدب الروسي القديم، ولكن الزمن دحض كل هذه الدعاوى. ويطبق لوكاتش في دراسته لتولستوى منهجاً يحرص فيه على بيان الأسس الاجتماعية التي قام عليها وجود تولستوى والقوى الاجتماعية التي تطورت تحت تأثيرها شخصيته ويتساءل: ماذا تقدم أعمال تولستوى؟ ويرى أنه كما ألقي جوركي بمرساته بين العمال الصناعيين، ضرب تولستوى جذوره وسط جماهير الفلاحين الروس وكلاهما كان مرتبطاً حتى أعماق روحه بالحركات الباطنة عن تحرر الشعب والكفاح من أجلها.

أما عن آراء تولستوى الجمالية فقد تسامت في رأى لوكاتش إلى أرفع المستويات بما أظهرته من التكامل الانساني ضد التشويهات المصاحبة بالضرورة للمدنية الرأسمالية، يقول لوكاتش<sup>(٤)</sup> لقد وجه تولستوى صراعه الفكري أساساً ضد تجريد الحياة من إنسانيتها، ومضى يوجه الفن وجهة شعبية وجعل هذا التوجيه خطاً أساسياً لمذهبه الجمالي توجيه الفن صوب المشكلات الكبرى للحياة التي يمكن أن تفهم من جميع الناس بسبب عمقها وشمولها توجيه الفن إلى الموضوع القديم في الشكل الذي جعل هوميروس والانجيل يفهمان على جميع الناس، ويتنبأ تولستوى في أحلامه الطوباوية عن مستقبل بلا كائنات طفيلية، بفن يكون قادراً في المستقبل على أن يكون مفهوماً من أي عامل ويمكن بسبب ذلك أن يتفوق في الأسس الشكلية على ما يصنعه المحدثون من مهارات فنية معقدة وتمحيصات غير مقبولة بالنظر إلى الفن من هذه الزاوية يلاحظ تولستوى أنه

<sup>(٢)</sup> لبين، رسائل عن الفن ..

<sup>(٣)</sup> أنظر دراسات في الواقعية الأوروبية، تأليف جورج لوكاتش، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة

للكتاب ١٩٧٢ مقدمة المترجم.

<sup>(٤)</sup> المرجع السابق ص ١٩٢ و ١٩٣.



مجرد خلط فوضوى لا يوجد فيه مقياس لما هو صواب وما هو خطأ، وكثير ما تظهر بعض الأعمال الفنية الكاذبة بسبب تفوقها التكنيكي أعلى وأسمى فنياً من الأعمال الأكثر أصالة وما من رجل من رجال الأدب أو الجمال يمكنه أن يحدد معياراً لذلك، ولكن الفلاح بما له من ذوق لم يفسد يستطيع أن يميز العمل الصورى الكاذب من العمل الأصيل.

يقول: "إن فلاح تولستوى الذى يملك قدرة الحكم الصحيح على أمور الفن كحلقة تاريخية فى السلسلة التى تمتد من خادم مولير إلى طاهى لينين الذى كان مدعواً لأن يكون قادراً على تسيير دفة الحكومة.

يقول: لقد رفع تولستوى صوته بالاحتجاج فى زمان كان فيه التدهور أشد وطأة وإذلال الإنسان أشد عمقاً بأكثر مما فعل الكتاب الانسانيون والكلاسيكيون، ولهذا السبب كان صوته أشد قنوطاً وأكثر بدائية وارغاماً، وأقل رقة وتنقيماً من أصواتهم، ولكنه كان فى الوقت نفسه أوثق ارتباطاً بالاحتجاج الحقيقى الواقعى للفلاحين ضد لا إنسانية الحياة التى كانوا محبطين على أن يعيشوها، لقد كان مذهب تولستوى الجمالى مطلقاً كان فنه بشيراً بالتمرد الأعظم للفلاحين فى ثورات ١٩٠٥ - ١٩١٧.

أنتقد تولستوى التقاليد الخاصة بالواقعيين العظماء وواصلها وطورها إلى أبعد مدى فى شكل مجسد ومحورى فى عصر تدهورت فيه الواقعية إلى نزعة طبيعية أو شكلية .. لقد انتقد الفكرة القاتلة بأن الفن العظيم يضرب بجذوره فى نفوس الجماهير بطريقة لا يمكن انتزاعه منها، وأنه لابد أن يموت إذا ما اقتلع من تربته وأن سمو الشكل الفنى يرتبط بشعبية الشكل والمضمون ارتباطاً لا يمكن أن ينقسم، هنا تكمن الجدارة المخالفة لمذهب الجمالى<sup>(٨)</sup>.

وعلى أساس هذه المبادئ الماركسية اللينينية قام مذهب الواقعية الاشتراكية التى أكدت ضرورة توجيه الثقافة والفن لخدمة الشعوب التى حرمت منها حقها طويلة من الزمان وبينت الارتباط بين الفن والطبقة الحاكمة على مدى التاريخ، ففى مجتمع تسيطر عليه الرأسمالية لا يمكن للفنان الاشتراكي أن يحدد حرته أو يعبر عن قضايا شعبه، وقد تجاوزت الواقعية الاشتراكية الواقعية النقدية التى كانت تقتصر على النقل الفوتوغرافى للواقع تخطيطها بتفسير الواقع فى تغييره وحركته بحيث أصبح الفن والأدب أداة تغيير نحو تحقيق المجتمع الاشتراكي هذا عن أثر كتاب تولستوى فى حياة الفكر على أرض بلاده، ولكن ماذا يقال عن آرائه؟ وهل تنطبق على الفن الحديث؟

(٨) المرجع نفسه ص ١٩٥ و ١٩٦.



وإذا كان للفن الحديث قد عكس لنا الكثير من ملامح حياة الشعوب وأثر التكنولوجيا على الفنون المختلفة فظهرت الموسيقى الالكترونية والأسلوب التلفزيوني في القصة والتصوير الضوئي أو فن التصوير البصري Op-art فهل أمكن للفن الغربى أن يصل إلى تحقيق حلم تولستوى بأن يكون مفهوما لدى الجميع؟

لقد أثار نفس هذه القضية في ثلاثينيات هذا القرن الفيلسوف الإسباني "جوزى أورتيجا إى جاسيت" فى بحث سماه "تعدد الفن من العنصر الإنسانى"<sup>(٩)</sup>.

إذا لاحظ أورتيجا جاسيت أن الفن المعاصر فى القرن العشرين إن قسورن بفن القرن التاسع عشر فسوف يعد فنا أبعد ما يكون عن الشعبية Unpopular بل هو "فن غير قابل للفهم إلا بالنسبة لقلّة من المتذوقين فى حين أن الكثرة لم تعد أن تفهمه، إن أعمال زولا و "شاتوبريان" وموسيقى بيتهوفن وفاجنر التى علها تولستوى غير مفهومة فى عصره تعد شديدة الوضوح إن قورنت بموسيقى القرن العشرين الذى اتجه إلى التخلص من واقعية القرن التاسع عشر وعمد إلى التجريد الذى لم تعد الأكثرية تفهمه - وتفسير ذلك فى رأى جاسيت يتلخص فى طبيعة التلوق الفنى فقد كان فنان القرن التاسع عشر وما قبله يقدم لنا اعترافا يعرفنا بحقيقته وطبيعته كإنسان بحيث نجد دائما مقابلاً لما يصوره لنا أو يعبر عنه فى تجربته العادية وكان المصور يقدم شيئاً يمكن التعرف عليه وكانت اللذة الجمالية المستمدة من الفن ترجع إلى محاولة الإنسان التعرف على حقائق مستمدة من الحياة حوله من خلال العمل الفنى كان المهم أن نتعرف على شخصية شارل الخامس فى خلال لوحة "تيسيان Titian" أو على مكان معين يصوره الفنان أو على مشاعر وعواطف يصورها الشاعر وليست كذلك طبيعة التلوق الفنى للعمل المعاصر، فالعمل الفنى ليس أداة لتقديم الواقع وإنما هو حقيقة مستقلة علينا أن نباعد بينه وبين الحياة الواقعية لنفهم الفكرة الخاصة بالفنان إنه أسلوب وفكرة جديدة إنه ليس صورة للواقع وإنما هو بدوره واقع آخر يضاف إلى واقع الحياة ومن هنا فقد تميز الفن بأنه قد تعدد عن العنصر الإنسانى De humanization - وتلوقه يحتاج إلى مسافة معينة حتى نستطيع أن نقيم العمل الفنى، لقد أصبح سخرية من الواقع irony وتحريفاً له.

---

(٩) José Ortega y Gasset, The Dehumanization of Art.  
Princeton University Press 1968.



ولعل هذا الاتجاه الذى سار عليه الفن الحديث يفسر لنا كيف أن الفن قد أصبح نوعاً من التخصص لا يعاطب إلا ذوى الاحساس المدرب انه لغة تعاطب من تعلمها وفهمها وبناء على هذا التفسير يمكن أن نقول ليس الفن وان استمد جذوره من الحياة هو الحياة وإنما هو إضافة إلى الحياة.







## **الباب الثالث**

الاتجاهات المعاصرة







## الفصل الأول

### مقدمة عامة

#### الإطار الفني لفلسفة الجمال المعاصرة :

– رأى أورتيجا إى جاسيت :

يصعب على الباحث في فلسفة الجمال في القرن العشرين أن يكتفى بمنظور واحد ذلك لأن لكل فنان ومفكر رؤيته المعاصرة المستمدة من الامكانيات الهائلة التي أصبحت أمام التعبير الفني، خاصة بعد أن تحققت الانعازات العلمية والصناعية التي جاء بها عصر غزو الفضاء وبعد الإطلاع على الفنون البدائية وعلى فنون الشرق القديم والشرق الأقصى، الأمر الذي ترتب عليه تحرر الفن من التراث الكلاسيكي اليوناني الروماني الذي ظل مقيداً به لقرون طويلة.

من جهة أخرى زادت حرية اختيار الفنان لنقطة بدله بعد أن بدأ يشك في قيمة الحضارة الغربية المعاصرة له وبمفاهيمها المتوارثة حين أخذ يعانى فشلها في تحقيق السعادة والسلام المنشود من العلم والتكنولوجيا والنظم السياسية والاجتماعية السائدة، وقد صاحب ذلك أن تحرر الفكر المعاصر من قيود المنطق العقلي القديم بل تجاوز النزعة العلمية التجريبية التي كانت قد سيطرت على عقلية القرن التاسع عشر وزادت الدعوة إلى منطق يقبل التطور والحركة والتناقض، بل يتسع لعبارة الحياة الاجتماعية والنفسية والتي تشمل التعبير عن جوانب الإنسان اللاشعورية وقدراته في الخلق والخيال. وأصبحت غاية النزعات الفنية الجديدة في الانطباعية والتعبيرية والسوريالية والرمزية هي التأثير السيكولوجي في المشاهد بالألوان والأشكال والأصوات والكلمات وعدم التقيد بمحاكاة موضوعات محددة معينة منتقاة من العالم الخارجي، الأمر الذي جعل الفن الحديث يستعصى على الرؤية العادية ويكسب في رأى فيلسوف معاصر هو الفيلسوف الإسباني "أورتيجا جاسيت" <sup>(١)</sup> صفة "Unpopular" – وهو يفسر هذه اللاشعبية بأنه قد أصبح فنا لا يفهم من عامة الجماهير

---

<sup>(١)</sup> أورتيجا إى جاسيت ١٨٨٣ – ١٩٥٥ José Ortega Gasset من أشهر فلاسفة إسبانيا المعاصرين أعز بفلسفة الحياة حين أكد أولويتها على الفكر ومال إلى اتخاذ اتجاه وجودي حين استبعد التصورات العقلية المسبقة. من أهم مؤلفاته في علم الجمال.



قد تخلص من عنصر الواقع الإنساني dehumanization – فحتى هذا القرن الحالي، كانت للذة الجمالية المستمدة من تفوق الفن تستمد من محاولة الإنسان التصرف على واقعه الخارجي، فهو يميل إلى أن يتبين من خلال العمل الفني موضوعات مشاهدة له بالرؤية العادية مصدرها المكان والزمان المحدودان برؤيته الخاصة، فمن كان يشاهد مثلاً لوحة تيسيان Titian التي صور فيها شارل الخامس وهو يمتطي صهوة جواده، كان يقوم بمقارنة بين العمل الفني وبين موضوع مستمد من العالم الخارجي، وكان الفنان يقوم بعملية أشبه بالاعتراف الذي يفصح فيه عن عواطفه وتجاربه، ولكن يقول أورتيجا ليس الفن مناسبة لكي نجتز مشاعرنا أو ننقل خبرتنا، إنه يخلق عالماً أعمر له وسائله وخصائصه ومضمونه الخاص به.

ولعل هذا التجريد من الواقع الإنساني هو الذي ارتفع بفن الموسيقى مع "ديبوسي" Debussy – إلى مصاف التجديد إذا خلص الموسيقى من تمثيل المواقف الخاصة بنا وهذا أيضاً هو ما قد حققه المارميه بالنسبة للشعر.

معنى هذا كله أن الفن الحديث ينظر إلى العمل الفني على أنه حقيقة أخرى مغالطة كل الاختلاف لحقائق الحياة الإنسانية العادية والفنان حين يدع العمل الفني فإنما يضيف إلى الواقع شيئاً جديداً ولا يأخذ منه، ومن هنا كانت كلمة "مؤلف author في أصلها اللاتيني auctor تفهد لقباً أطلقته روما على كل غاز أمكنه أن يضيف إلى الدولة أراضى جديدة<sup>(٢)</sup>.

ويوضح هذا في التعبير والتكبيية اللتان سادتا التصوير الحديث، ففي هذه الاتجاهات يحاول الفنان أن ينقل لنا الواقع ولكن من خلال فكرته هو الخاصة به – لقد مال الفن الحديث كما يقول أورتيجا إلى أن يكون لعبة ساحرة من الواقع irony – إنه أشبه ما يكون بالمرابا المقوسة تضلل عن الحقيقة ولا تمكسها كما هي في الرؤية العادية. ويشبه أورتيجا<sup>(٣)</sup> تاريخ الفن بأنه يشبه في تطوره توالي الصور السينمائية على شريط واحد وحين ينتقل نظر الإنسان من صورة إلى أخرى يظن أن الصور تتحرك.

ويفسر تطور فن التصوير الغربي من جيوتو حتى القرن العشرين بأنه قد تم بالانتقال من تركيز النظر إلى الموضوع إلى تركيز النظر الذات الإنسانية فقد عني المصورون الأوائل في هولندا

(٢) Ortega, Ibid. p.21.

(٣) cf. Ortega, Ibid, on point of View in the Arts pp. 107-140.



وإيطاليا بتصوير الأحجام التي للأشياء الخارجية، وأدخل أهل فينسيا في اعتبارهم المكان والمسافات، فبدأت لوحات جيورجوني وتيسان تصور الفراغ وقرتبت على ذلك أن مالت الأشياء إلى أن تفقد حدودها لتسبح في الفراغ كالسحاب، وكان فيلاسكيز، من أهم من حقق هذا التحريد.

وقد كان كل هذا بمثابة صدى لتطور الفلسفة وانتقالها من التركيز على وصف الجوهر والموجود في الخارج إلى البحث في الامتداد المكاني وتفسير الأشياء ابتداء من هذه الفكرة المجردة على يد ديكارت - ولكن المثالية الحديثة التي سادت تاريخ الفلسفة بعد ذلك قد انتهت إلى رد الأشياء الخارجية كلها إلى مجموعة الإحساسات التي تصل الإنسان من الخارج، فظهرت المثالية التحريمية في انحلترا ثم الوضعية وسادت معها النزعة الانطباعية فتحول التصوير مع قدوم هذه النزعة إلى تسجيل الإحساسات اللاتية بحيث لم يعد الموضوع الخارجي هو القالب في المحل الأول بل أصبح المهم هو أثره على الذات الإنسانية. وتطور التصوير بعد ذلك فظهرت التكميلية Cubism. وقد يظن البعض لأول وهلة أن التصوير قد ارتد إلى تقديم الأحجام، ولكن الحقيقة في الفن الحديث غير ذلك لأن الذاتية ما زالت تسود على الموضوعية. والمصور الذي يقدم الأحجام في لوحته لا يهتني أن يحاكيها كما هي في الخارج وإنما يقوم غالباً بالتنبق عن الأفكار الخاصة به ثم يجسدها في صورة أحجام، إن الأفكار الخاصة بالفنان قد حلت محل الإحساسات الخاصة به وأصبحت توحى له بأشياء ممكنة لا حصر لها وحرية في التعبير لا نهاية لها. ومن هنا يمكن ان نقول إنه ليس هناك أدنى علاقة بين الكلة عند ديوتو مثلاً والكلة عند سيزان، ذلك لأن جيوتو إنما كان يعني تقديم الأحجام الحقيقية للأشياء الواقعية، أما عند سيزان لا يصور أشياء في الخارج بقدر ما يصور الأفكار - وأكدت النزعة التعبيرية أن الأفكار تخلق الأشياء وليس العكس، وكذلك يظهر من تحليل حاسبت للفكر المعاصر أن الواقعية المعاصرة معارضة كل الاختلاف للواقعية الساذجة وأنه قد أصبح مقابل الوعي الإنساني عالماً ممكناً هو الظاهر من عالمنا المعاصر وتم التلازم بالضرورة بين الفكر الفلسفي والابداع الفني.

وننتهي مما سبق إلى أنه إذا كان كل عصر من عصور الفن قد قدم لنا صورة محددة للعالم وللإنسان إلا أنه من المبعث أن نعد في الفن الحديث مثل هذا التجديد، وليس المسئول عن ذلك تعدد الصور أو اقترابنا من إنسان هذا العصر بقدر ما يكون المسئول عن ذلك هو فلسفة هذا العصر. هذه الفلسفة التي لم تعد تجد للإنسان طبيعة محددة أو ماعية ثابتة كما كان الحال في الفلسفة التقليدية. ذلك أن الإنسان على العكس من كل شيء آخر يتعالى على كل صورة وعلى كل تعريف.



ولعل فن الرواية Novel يحسد هذه النظرة، فبعثاً ما نحاول أن نتبين وجه أبطالها، إذ هم أبطال بلا وجه ولا اسم يمكن أن يكونوا كل الناس ولا واحد منهم على نحو ما نجد أبطال روايات كالفكا. وهامم أقطاب أدب اللامعقول يكونون تداخل العدم والوجود كما نجد في مسرح بيكيت<sup>(١١)</sup>. وليس كل هذه الاتجاهات إلا مقابلاً فنياً وتحسيناً مباشراً لما آتت به الوجودية المعاصرة من تأكيد لعرضية الحياة وعيبتها.

وفلسفة الجمال المعاصرة إنما تعبر عما عبر عنه الفن المعاصر من ملامح الحضارة المعاصرة. ذلك أن الفن يحسد بالصور المحسوسة ماثوغة الفلسفة من تصورات وأفكار مجردة، وتفاوتت قدرة المذاهب في توضيح هذه السمات بقدر ما تفاوتت في تفسيرها لطبيعة العمل الفني والخبرة الفنية.

ولقد حاولت بعض المذاهب أن تؤكد ما للفن من قيمة في مقابل العلم الذي كاد يسلبه وجوده ومعناه، فظهرت مذاهب حاولت أن تثبت أن الفن يكشف عن حقيقة لا يمكن للفلسفة ولا للعلم أن يكتشف عنها. ومن خلال هذه الرؤية يمكن لنا أن نتبين تياراً حداثياً على رأسه برجسون وكروثشه. وحاولت بعض المذاهب الفلسفية أن تناقش دلالة العمل الفني بعد أن كادت الفلسفة معها تنحصر في البحث عن المعنى، ومن هنا ظهرت اتجاهات رمزية "سمانتكية" تبحث في المعاني المعبر عنها في الفن، واتجاهات "وضعية" وتحليلية تنظر إلى الفن نظرتها إلى اللغة لتبين أي نوع من اللغة هو، أو قد يكون لغة من الانفعالات كما يرى أتباع الوضعية وعلى رأسهم ريتشاردز وفنجنشتين ولير وكارناب، أو لغة من الرموز أمثال أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

وقد تتخذ فلسفة الجمال تفسيراً اجتماعياً واثروبولوجياً، كما يذهب أتباع الفلسفة الماركسية أو تميل إلى تحليل ظواهر الوعي الإنساني المتمثل في فعل الإبداع الفني كما عنى سارتر في بحثه عن العيال وعلاقته بالإدراك وبالحرية جوهر وجود الإنسان. وسوف نجد عرضاً لهذه الاتجاهات المعاصرة الثلاثة التي تمثل في الاتجاه الحداثي والاتجاه الوجودي والاتجاه الرمزي.

<sup>(١١)</sup> انظر في أنظار جودو Waiting for Godot



## الفصل الثاني

### الاتجاه الحدسي

(١) برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) وفلسفة الضحك<sup>(١)</sup>

يمثل برجسون تياراً لعب دوراً خطيراً في فلسفة الفن هو التيار الحدسي الذي أخذ به أيضاً كرونتشه وهربرت ريد. وفي رأى أتباع هذا المذهب أن الفن نوع من المعرفة غير أنه معرفة لا تتعلق بالكليات أو بالقوانين العامة بل تتناول ما هو جزئى أو فردى. وهم وإن كان لكل منهم مذهبه فى الفن وفى تفسير الحدس وعلاقته بالخبرة الفنية إنما يمثلون فى الواقع حركة احتجاج على النزعة العقلية التى سادت فلسفة القرن الثامن عشر بعد الثورة العلمية فى ذلك العصر.

وقد حمل برجسون على العقل حملة جعلته ينظر إليه على أنه مجرد أداة للإنسان للتحكم فى البيئة والتقى فى هذا أيضاً مع الفلسفة البرجماتية التى ردت معيار الحقيقة إلى ما يترتب على الفكرة من نتائج عملية يمكن التحقق منها فى الواقع العملى والتجريبى كما يقول شارل بيرس ووليم جيمس وجون دبرى.

على أى الحالات فقد فرق برجسون بين العقل intellect أداة سيطرة الإنسان على البيئة والذى يعتمد على الوصف ويركن إلى التصورات العامة التى تساعد الإنسان فى السلوك العملى وبين الحدس intuition الذى لا ندرك به سوى حقائق الشعور الباطنى وما شابهها من معرفة لا تهدف إلى العمل والمنفعة بل تتجه إلى ما هو مطلق لا تصل إليه التصورات العقلية. يقول موضعاً فلسفته فى هذا الموضوع:

"هناك منهجان يختلطان لمعرفة الأشياء، الأول يقضى بأن تسدور حولها، أما الثانى فيقضى بأن نفذ إليها، ويعتمد المنهج الأول على وجهة النظر التى نرتكن إليها وعلى الرموز التى تعبّر بها عن أنفسنا، أما المنهج الآخر فلا يعتمد على أى رموز تتناولها والنوع الأول هو المعرفة التى ندرك بها ما هو نسي، أما الآخر فهو المعرفة التى تصل إلى المطلق".

<sup>(١)</sup> Bergson, H., Le rire, essai sur la sinification du comique. Paris. P.U.F. 1940.



ويقول "لتفترض شخصية يصفها الكاتب في قصة، ويأخذ في سرد سمات هذه الشخصية في أقوالها وأفعالها وسلوكها، غير أنه مهما بلغ هذا الكاتب من دقة في الوصف فإنه لن يصل إلى الشعور البسيط الذي أحس به إذا اتصل بهذه الشخصية، لأن الوصف والتحليل لا يتساويان بعبرة الشخصية ذاتها"<sup>(٢)</sup>.

ويتربط على ذلك أن ما هو قبيل المطلق لا يمكن إدراكه إلا بالحمس intuition أما أي شيء آخر فإنما يقع في مجال التحليل analysis وفي حين يتصف الحمس عند برجسون بأنه نوع من التعاطف العقلي sympathie intellectuelle الذي نعرف به الشيء معرفة من الباطن حتى تكشف ما هو فريد فيه ولا يمكن وصفه أو التعبير عنه، تكون المعرفة التحليلية على العكس من ذلك لأنها ترد الأشياء إلى عناصر مشتركة بينها وبين غيرها. فهي أقرب إلى ترجمة الشيء برموز وليس كذلك الحال في المعرفة الحديثة لأنها فعل مباشر بسيط يحفظ للأشياء وحدتها وفردتها الأصلية.

ويرى برجسون أن هناك حقيقة واحدة على الأقل ندرکها بوضوح بواسطة الحمس ولا يمكن إدراكها بالتحليل على الإطلاق — إنها ذاتنا المستمرة في الزمان، وهذا الزمان الذي ندرکه بالحمس الباطني شيء مختلف كل الاختلاف عن الزمان الكمي المنقسم الذي يقدمه لنا العلم، إنه سيال متجدد أو هو ديمومة durée. وعلى هذا النحو أيضاً ينظر برجسون إلى العبارة الفنية فيرى أنها بطورها تعتمد على حمس بكيفيات الأشياء، وهو يستطيع بعد ذلك أن يلفت نظر الغير إليها عن طريق إنتاجه الفني، وهكذا على سبيل المثال علم المصور الانجليزى كونستابل constable فنائي الحركة الرومانسية من الانجليز والفرنسيين كيف ينظرون إلى الطبيعة نظرة جديدة لم يسبق لهم أن التفتوا إليها بفضل الحمس الذي به يكشف الفنان دائماً الجديد".

وإذا كان برجسون قد تحدث عن الفن وألقى أضواء على العبارة الفنية في ثنايا بحثه في الميتافيزيقا إلا أنه لم يخصص للفن مؤلفاً خاصاً، غير أن له دراسة فريدة تناولت تفسير "الكوميديا" وتحليل ظاهرة الضحك وعصائص المضحك، وفي هذا البحث بالذات ظهر تدخل القوى العقلية والمنطقية التي لم يكن يحسب حسابها في الفنون على الإطلاق. وذلك لأنه عد الكوميديا الفن الوحيد الذي يتدخل فيه العقل intellect وينبغي فيه فعل الحمس بحيث تصدق هنا عبارة من قال:

---

<sup>(2)</sup> Bergson, An introduction to metaphysics, translated by T. F. Hulme New York 1912 pp



"إن العالم كوميديا لهؤلاء الذين يفكرون وتراجيديا لهؤلاء الذين يحسون". وعند برجسون لا تقع الكوميديا ولا الضحك على الفردى بل تقع على النمط الكلى Type. ولذلك يمكن أن تعد دراسة برجسون عن المضحك خارج نطاق المجال الاستطقي لأن دراسته أقرب إلى النقد الاجتماعى الذى يحكم العقل ويجعله أداة لإصلاح التصلب والجمود والانعزالية التى تصيب الإنسان.

ويمكن أن نلخص ملاحظات برجسون الرئيسية فى بحثه عن الضحك فيما يأتى:

أولاً : أنه لا مضحك إلا فيما هو إنسانى، فإذا اتخذ موضوع أو موقف مظهراً مضحكاً فلا بد هنا من وجود علاقة إنسانية معينة، وإذا افترضنا أن ضحكنا من حيوان أو من جماد فإنما بسبب ما يبيناه فيه من تعبير إنسانى أو وضع من الأوضاع الإنسانية.

ثانياً : يفترض المضحك حالة اللامبالاة العاطفية أو حالة الخلو من التأثير والانفعال، فمجتمع العقول لا ييكى وإنما يضحك أى أن المضحك لا يتجه إلى القلب وإنما يعاطب العقل.

ثالثاً : يفترض الضحك مجتمعاً، ذلك لأنه بحاجة دائمة إلى صدى، لذلك يلاحظ أن ضحك المشاهد فى المسرح يكون أشد كلما كانت القاعة أغص وأكثرت امتلاء بالناس. لهذه الملاحظة أهميتها فى فلسفة الضحك عند برجسون التى تؤكد الدلالة الاجتماعية لظاهرة الضحك.

وبعنى برجسون بدراسة المضحك فى الأشكال وفى الحركات والفطروف والكلمات والطباع. ويرجع السبب الرئيسى فى المضحك إلى التصلب والآلية اللذين يطغيان على الحانب الحى فى الشخصية أو المجتمع فتشل حركته حتى لتوهم هنا أن المادة تطفئ على الروح وحركتها وتقضى على رشاقتهما، ومن أمثلة ذلك أن نضحك من شخص يحاول الجلوس فيسقط حين يسحب الكرسي من تحته إذ يبدو هنا فاقداً لمرونة الحركة عديم التكيف، وقد نضحك من الذاهل المسترسل فى ذهوله إذ يبدو بدوره متصلباً ذا حركة آلية، ومن هنا يعد برجسون الضحك نوعاً من أنواع تصلب الكائن الإنسانى فى حركته، وعلى هذا الأسس يفسر فن الكاريكاتور.

فى الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلب يصيب الشكل ويرجع إلى تصلب حركة فقدت مرونتها إلى حد أن تحولت إلى تجعيدة وسكت سكوتاً لا نهائياً، فكانما الطيعة قد تصلبت فى أنف قد استطال إلى ما لانهاية، أو قد يبدو الكاريكاتور فى صورة أحذب يبدو لرجل تقوس فى وقفته.



ومن هنا لا يعد برجسون المضحك مجرد نوع من التشويه كما يذهب أرسطو وإنما هو تشويه قد التبس بالتصلب.

ويتفرع عن التفكير السابق ان يصبح التكرار فى الزى أو فى الشكل مشاراً للضحك، وقد ينصرف هذا التزى المصطنع إلى المجتمع بأسره إذا ما اتخذ صورة من صور التكرار أو فرض عليه مظهر يجعله يكسب بخلاف جامد جاحز مما يفضي عليه ظاهرة التصلب ويمتنع عن مرونة الحياة، ولهذا كانت كثير من المراسيم الاجتماعية تتطوى على عنصر مضحك.

فإذا انتقلنا من مضحك الأشكال إلى مضحك الظروف والأفعال يلاحظ برجسون هنا أننا إنما نضحك من كل ما يقلب الآلية على الطبيعة الحية، فمن هذه المواقف مثلاً من يظن نفسه حراً فى حين توجهه قوة خارجية كما لو كان دمية تحركها خيوط خارجية أو إذا تكررت حركته بطريقة آلية بغیر ان تناسب الموقف كما لو كرر الخطيب حركة لا تطابق المعنى الذى يعنيه.

ويبحث برجسون فى مضحك الطباع حيث قد ظهر له أن لا مضحك إلا الإنسان، وليس من الضروري أن يكون المضحك هنا لا - أخلاقياً كبنخيل مولير "أرباجون" بل يمكن أن يكون المضحك على خلق غير أنه لا يتوافق مع المجتمع. ولذلك تعتمد الملهاة على الأفعال والحركات التى تكشف عن خلق أو عن طبع لا يتوافق مع المجتمع. والفرق بين المأساة والملهاة يتلخص فى أن المأساة تعنى بالشخصية الفردية أما الملهاة فتنتج إلى الطبع النمط Type، فبطل التراجيديا يمثل شخصية فريدة فى نوعها فى حين تمثل أبطال الملهاة أنماطاً من الناس إذ قد تدور حول البخيل أو الغيور أو من يمثل إطار مهنة بحيث يقدم لنا نمط أهل المهنة فى كل تصرفاتهم فتراه يتحدث فى الشغور العامة بلغة أهل مهنته ويقدم مصطلحات المهنة أو عاداتها فيما لا يتناسب معها ولا يتطلبها، ذلك لأن الشخصية تتحول هنا إلى شخصية مقيدة تتسلط عليها فكرة أو إطار أو نمط فتضفى على تصرفاتها فى النهاية آلية لمطية وتجعلها بعيدة عن الأصالة والتفرد فى نوعها.

ويتهى برجسون من هذا إلى القول بأنه من الضروري أن تنصرف عناية مؤلف الكوميديا إلى الملاحظة الاستقرائية التى تستتبط الطابع العام من الجزئيات وليس هذا ضرورياً بالنسبة لمؤلف التراجيديا الذى تكون ملاحظاته فردية تتعمق فى جوانب تفرد الشخصية بل تكاد تحيا حياتها الخاصة الفريدة فى نوعها، ولا يحوز لمؤلف التراجيديا بناء على ذلك أن يستتبط ملاحظاته عن عطل أو عن هاملت لأنها أبطال تراجيديون يمثلون الجوانب الخاصة الفريدة فى نوعها وعلى العكس من ذلك يحوز لمؤلف الكوميديا أن يسترسل فى استنباط سمات أبطاله لأنه يتجه إلى النمط العام.



تلك بعض آراء البرجسون في الفن وفي المضحك كان لها أهميتها في علم الجمال المعاصر - وإذا كان اتجاهه العام في تفسير الفن هو الاتجاه الحدسي الذي يجعله ينظر إلى الفن نظرتة إلى الحقائق الميتافيزيقية، إلا أن بحثه في الضحك قد جاء على العكس ومن ذلك حين أثبت الاتصال الوثيق بين فن المضحك وبين الحياة وانتهى من هذا إلى اعتبار الضحك سلاحاً يغال به الإنسان أنواع الجحود والانعزالية التي تهدد المجتمع.

ولقد أشاع هذا الاتجاه الحدسي البرجسوني تأثيراً كبيراً على معاصره خاصة كما نلاحظ عند هربرت ويد الذي يرى في الحياة الفنية حياة للاحاساس لا يمكن للعلم ولا للعقل النظري أن يزودنا بها. وذكر هربرت ويد فضل برجسون في تنبيه الإنسان المعاصر إلى الرؤية الفنية التي تعاطب حس الإنسان بلغة اللون والشكل والصوت<sup>(٢)</sup>.

وبعد الفيلسوف الإيطالي بندتو كروتشه (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من أهم من يمثلون هذا الاتجاه الحدسي الذي أخذ به برجسون.

#### ( ب ) كروتشه ( ١٨٦٦ - ١٩٥٢ )<sup>(٣)</sup> وعلم الجمال.

يعد علم الجمال عند كروتشه مدخلاً لفلسفته المثالية في الروح. وينسب كروتشه للروح نوعين من النشاط، نشاط نظري ونشاط عملي. النشاط النظري مظهرين: مظهر جمالي يتبدى في المعرفة الحدسية وأداتها المعيلة وغاية الجمال ومظهر نظري يلبو في المعرفة المنطقية وأداتها للعقل وغايته الحق. أما النشاط العملي للروح فيظهر في الاقتصاد ويغي المنفعة العملية ويستند إلى الرغبة. كما يظهر من جهة أخرى في الأخلاق التي تسعى إلى الخير وتستند إلى الإرادة.

فإذا استعرضنا نشاط الروح كله كان الفن هو القاعدة التي يرسو عليها ذلك البناء الهرمي الضخم ذلك لأنه أول درجات التعبير عن نشاط الروح وبغيره لا يمكن للأنشطة الأخرى أن توجد. إنه أولى خطوات التعبير الروح كما سبق أن يبين هيجل، ذلك لأن الحس مادة الفن يسبق دائماً التصورات المنطقية التي تتعامل بها الفلسفة والعلم.

<sup>(٢)</sup> H. Read : Art Now. Faber and Faber 1960 pp 39-40.

<sup>(٣)</sup> بندتو كروتشه - Croce - B أنظر :

- Aesthetic as Science of expression and General linguistics. Transl. by Douglas Ainslie. Noorday Press. New York 1958.

The Breviary of Aesthetic. Trans. 1913.

وترجمته "المجمل في فلسفة الفن" د. سامي الدروبي مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربي.



ويعرف كروتشه علم الجمال بأنه علم لغويات عام، Beneral Linguistic ذلك لأنه العلم الذى تنصرف عنايته إلى وسائل التعبير expressive media وهو أيضاً علم فلسفى، إنه فلسفة اللغة وهو مرادف لفلسفة الفن<sup>(٤)</sup>.

وبهذا التعريف يلخص كروتشه وجهة نظر القرن العشرين فى علم الجمال حين يستبدل التعبير بالجمال.

والموضوع الرئيسى الذى يكون محور علم الجمال عند كروتشه هو الحس intuition. ويشرح كروتشه فكرته عن الحس فيؤكد أن الحس ليس إحساساً بطبيعته الأشياء على العقل كما لو كان سطحياً خالياً وإنما الحس نشاط وفاعلية تجرى فى العقل الإنسانى، وهو منتج للصور producing images أى أنه ليس مجرد تسجيل بل يتكون فى وعى الإنسان كثمرة للانفعالات feelings والصور العيالية images. وبفضل الانفعالات تتحول الصور إلى تعبير غنائى Lyrical expression هو قوام كل الفنون.

"إذا ما مضينا نلخص قصيدة من الشعر لنحدد ما الذى يجعلها قصيدة، فسوف نجد دائماً عنصرين أساسيين، مجموعة من الصور العيالية، وانفعال يسرى فيبعث فيها الحيوية. والذى يعبر عنه الشعر ليس شيئاً يمكن للغة المنطقية أن تعبر عنه.

ولا يمكن النظر إلى هذين العنصرين على أنهما محيطان متميزان عن بعضهما، ذلك لأن الإنفعال the feeling يتحول إلى صور فيصبح انفعالاً يمكن تأمله، ولذا لا يوصف الشعر بأنه انفعال ولا صورة ولا مجموع الاثنين معاً بل يوصف بأنه تأمل للانفعال أو هو حس غنائى lyrical intuition أو حس خالص pure intuition. وما يقال عن الشعر يصدق على كل الفنون الأخرى سواء كانت تصويراً أو نحتاً أو عمارة أو موسيقى<sup>(٥)</sup>.

وفى مكان آخر يقول:

"فالحس لا يكون إذن إلا حساً غنائياً وليست الغنائية صفة أو نعتاً للحس وإنما هى مرادف له، ولئن ألبسناها صورة النعت من الناحية التحوية فما ذلك إلا للتمييز بين الحس الصورية

(٤) B. Croce. Aesthstic. p. 142.

(٥) دائرة المعارف البريطانية، طبعة ١٤، سنة ١٩٣٢، المجلد ص ٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.



الذى هو مجموعة من الصور (إن ما نسميه صورة هو دائماً مجموعة من الصور، فليس هنالك ذرات ... كما أنه ليس هنالك أفكار ذرات) أعنى المجلس الحقيقي الذى يؤلف جسماً حياً وينطوى لذلك على مبدأ حيوى هو الجسم الحى نفسه وبين ذلك المجلس الزائف الذى هو كومة من الصور على سبيل التسلية أو فى سبيل أى غاية أخرى بحيث إذا نظرت إليها بمنظار الفن لم تبد لك لكونها عملية، جسماً حياً بل جسماً آلياً أما فيما عدا هذه الغاية الحيلية فليس لاستعمالنا لفظة (الثانية) فى صورة الثعب من قيمة. وحسبنا أن نقول إن الفن جلس حتى نعرف الفن أكمل تعريف<sup>(١)</sup>.

والمجلس عند كروتشه هو أحد صورتين للمعرفة فالمعرفة إما حدسية أو منطقية، المعرفة الحدسية مستمدة من الخيال والمعرفة المنطقية مستمدة من العقل، الأولى تتعلق بالفردى والثانية تتعلق بالكلى وبالعلاقات القائمة بين الأشياء، الأولى منتجة للصور الخيالية images والثانية منتجة للتصورات concepts.

ونحن نلجأ للاستعانة بالمجلس فى الحياة اليومية لأن هناك من الحقائق ما لا يمكن أن نعضمه لتعريف لو لقياس منطقى، وكثيراً ما يجد الساسة قصوراً لدى من يقتصر على التفكير المعزول ولا يتوفر له المجلس الحى بالظروف الواقعية، والمفكر التربوى يؤكد ضرورة تنمية ملكة المجلس فى الأولاد ويقدم هذه الملكة على غيرها من الملكات الأخرى. وكذلك نجد النقاد عند حكمه على العمل الفنى يستبعد النظرية والأفكار المعزولة ويحكم بفضل المجلس المباشر، وكذلك نجد رجال الأعمال يهتدى فى حياته بالمجلس لا بالعقل.

ثم يعضى كروتشه فى تمييز المجلس عن الإدراك فيبين أن المجلس أوسع من الإدراك لأن كل إدراك محتاج لمجلس وليس كل مجلس إدراكاً. فالمجلس يحتاج المدركات إلى الممكنات كما أنه أوسع من الإحساس، لأن الإحساس محدود بمقولتى المكان والزمان، فلو أن السماء مثلاً لون شعور معين أو صرخة ألم أو شحذ إرادة يمكن أن يكون موضوعاً لمجلس وليس لإحساس.

ويتهى كروتشه إلى التوحيد بين المجلس والتعبير، ذلك لأن من أهم خصائص المجلس الحقيقي عند كروتشه إمكانية تجسده فى تعبير أما ما لا يتجسد فى موضوع خارجي فيقبل على مستوى الإحساس لأن الروح عندما تحس تقوم بفعل تصوير وتعبير، والتعبير الذى تقصده أوسع بكثير من التعبير بالكلمات، إذ يوجد تعبير يتجاوز اللغة، تعبير بالخطوط والألوان والأصوات، إن

(١) المحمل فى فلسفة الفن، المرجع السابق ص ٤٩، ٥٠.



مجرد قدرتنا على حمل شكل هندسي يتضمن قدرتنا على أن نصوره في ورقة أو لوحة، ومن العيب أن نقول إننا جميعاً نستطيع أن نتخيل عدراء وفاليل بفضل مهارته في تحسيدها على اللوحة، ولكن ما أبعد هذه الفنون كلها عن الحقيقة لأن الفنان حين يلوح موضوعه يستطيع أن يرى فيه مالا يراه الغير، أن الرؤية الحديثة استيضاح للصور الخيالية مع إمكانية تحويلها إلى موضوع وصوره، وفي هذا يذكر كروتشه قول ميخائيل انجلو "لا يصور المصور بيديه بل بعقله". إن عدم قدرتنا على التعبير ترجع إلى عدم قدرتنا على الحمل الصحيح. ويخلص فكرته بقوله:

"بناء على ماسبق يمكن أن نصف المعرفة الحديثة بأنها معرفة تعبيرية intuitive Knowledge is expressive Knowledge . إنها مستقلة ومتميزة عن الوظيفة الفكرية ومستقلة عن التحديدات التعبيرية ومستقلة عن الواقع واللاواقع وعن إدراكات المكان والزمان. إنها متميزة كصورة لما يكون مادة للحس أو المعاناة وهذه الصورة هي التعبير. إن الحمل هو التعبير ولا شيء إلا التعبير"<sup>(٧)</sup>. إن الحمل الذي هو في نفس الوقت تعبير هو عملية عقلية تجري على مستوى الروح أما الوساطة فهي أداة التوصيل ومن هنا لا يجوز في رأي كروتشه الخلط بين العمل الفني وبين واسطة المادية أو الموضوع الفيزيالي الذي هو أداة الاتصال بين الفنان والجمهور. ويرتب على ذلك ضرورة التمييز عند كروتشه بين الفن وبين الصنعة Technique يقول :

إن توصيل الصور الفنية بواسطة المهارة الصناعية technique غايته إنتاج الموضوعات المادية المسماة بالأعمال الفنية كاللوحات والمقطوعات الموسيقية والأعمال الأدبية وغيرها، ولكن ليست كل هذه الأصوات والرموز أعمالاً فنية لأن وجود الأعمال الفنية لا يقع إلا لدى العقل الخالق لها. ولكي نستبعد أي لبس يحيط بلا مادية الأشياء الجميلة قد يكون من المناسب أن نذكر قضية مستعارة من علم الاقتصاد : فمن الواضح جيداً في هذا العلم أنه لا يوجد موضوعات ترجع فائدتها إلى مادتها الفيزيكية أو الطبيعية بل إن قيمتها ترجع إلى الطلب والعمل المتعلقان بها وتعد محاولة الاستدلال على القيمة الاقتصادية للشيء من صفاته الفيزيكية أو الطبيعية خطأ راجعاً للعجز ignoratio elenchi . وبناء على هذا يمكن أن نقول أيضاً إن التفرقة بين الفنون المختلفة والتمييز بينها وفقاً لمادتها إن كانت أصواتاً أو كلمات أو غير ذلك إنما يرجع إلى مجرد المهارة الصناعية Technical<sup>(٨)</sup>.

(٧) Croce, Aesthetic, p.11.

(٨) المقال المذكور بدائرة المعارف البريطانية.



وبناء على ذلك يستبعد كروتشه من تفسيره للعمل الفني أهمية الجانب الفيزيقي المادى فى حين يؤكد أهمية الجانب الفكرى الذى يتم على مستوى الوعى والروح. يجيب على السؤال الرئيسى ما هو الفن؟ بقوله: إنه رؤيا أو حلس Vision or intuition فالفنان يقدم صورة خيالية image-phantasm والمتلوق يقوم بإعادة تكوين هذه الصورة فى وعيه. وكلمات حلس ورؤيا وتأمّل وتخيّل وخيال وتصوّر وتمثّل intuition, vision, contemplation, imagination, fancy, figuration, representation كلها مترادفات تترد باستمرار حين نتحدث عن الفن وتنطوى هذه الإجابة على استبعاد كل الآراء والمفاهيم التى يرى كروتشه أنها تتنافى مع مذهبه فى الفن وهى المفاهيم التى توجد بين الفن وبين الواقعية المادية physical fact أو التى توجد بين الفن والمنفعة العملية أو اللذة أو التى توجد بين العمل الفنى وبين الفعل أو السلوك الأخلاقى أو التى توجد بين الفن والمعرفة التصويرية.

يقول مفندا رأى الأول: إن الإنسان يميل بطبعه إلى البحث عن أسباب الأشياء الجميلة بالبحث فى طبيعتها الخارجية من أشكال هندسية مثلاً أو أصوات أو نسب بين الأشكال والأصوات، ولكن لو حاولنا تفسير المادة نفسها تفسيراً علمياً لوجدنا أنها قد انتهت إلى مبدأ لا - مادى كالذرة أو الأثير، وبناء على ذلك، لا يفيدنا أن نرجع إلى المظهر المادى للعمل نفسه، فنعد الكلمات التى تتألف منها الأبيات ونقسم الكلمات إلى مقاطع وحروف ونفعل التأثير الفنى الذى يحدثه فيها هذا العمل، وهذا يكفى لتوضيح أن الفن ليس ظاهرة مادية.

ولا يمكن للعمل الفنى أن يتعلق بتحقيق منفعة أو لذة معينة فليس فى أرواء الفطما أو استنشاق الهواء الطلق فن بل كثيراً ما يتعارض الفن الحيد وما يسبب لنا لذة وقد يكون العمل من الناحية الفنية جيداً ومع ذلك لا يسبب لذة، ومن هنا يستبعد كروتشه كل المفاهيم الهيولونية وما يفرع عنها من مذاهب توجد بين الفن واللعب مثلاً، كما نجد عند شيلر وجروس أو توجد بين الفن وإشباع القوى الحيوية للإنسان كما يلهب جويو مثلاً. وينكر كروتشه أن ننظر إلى الفن على أنه فعل أخلاقى، فقد تعبر الصورة مثلاً عن فعل يحمد أو يذم من الناحية الأخلاقية. ولكن الصورة نفسها من حيث هى صورة لا يمكن أن تكون موضوعاً نحكم عليه بالذم أو بالمديح، فإن جاز لنا مثلاً أن نحكم على المربع بأنه أخلاقى أو على المثلث بأنه لا أخلاقى فعندئذ فقط يمكن لنا أن نمضى فنحكم على فرنسيسكا داتى بأنها منافية للأخلاق وعلى كورداليا شكسير بأنها تراعى الأخلاق ولكنها أشبه بنونات موسيقية فى نفس داتى وشكسير ليس لها إلا وظيفة فنية<sup>(٩)</sup>.

(٩) Cf. croce, The Breviary of Aesthetics. Mehrin Rader Amodern Book of Esthetics pp. 88-97.



إن المذاهب التي تنادى بوجوب أن يوجه الفن للناس إلى الخير ويث فيهم كراهية الشر وينشر فيهم المثل العليا إنما هي تطالب الفن بوظيفة ليس له ولا يستطيع أن يقوم الفن بها أكثر مما تقوم بها الهندسة - وبذلك يؤكد كروتشه أن للفن مجاله الخاص به، المستقل عن مجال الأخلاق ومجال اللعب أو اللذة.

وأخيراً يؤكد كروتشه اختلاف الفن عن الفلسفة، فالفلسفة غايتها تقديم الواقع الفعلي كما هو، أما الحس الفني فغايتها تقديم الصورة المثالية بغير تمييز بين الواقع والواقع. وليس لنا أن نسأل الفنان مثلاً إن كان ما يعبر عنه صادقاً أو كاذباً تاريخياً أو من جهة الوجود والتمثيلية، ولا يعني الفن كذلك وضع محددات وبناعات شكلية على نحو ما تبغى العلوم الرياضية، لأن الفن لا يحيا بغير أن تغذيه الصور الخيالية، ولقد وقع في هذا الخطأ الذي يوحده بين الفن والفلسفة والدين كثير من أصحاب المذاهب التمثيلية مثل هيغل وشيلنج أو من وحدوا بين الفن والعلوم الطبيعية أمثال تين Taine أو بين الفن والرياضيات أمثال هربارت.

وبالخلاصة أن هناك فرقاً كبيراً بين المعرفة العلمية وبين الحس الفني لاعتماد الأولى على التصورات الفعلية واعتماد الفن على الحس، والحس يتناول العالم المرمى phenomena أما التصورات فتعامل مع الحقيقة noumena والخطأ بين هذين المجالين هو أساس كل الأعطال التي وقعت فيها الاستطيقا.

ويفسر كروتشه الجمال والقيح على أساس نظريته، فالجمال عنده هو التعبير الموفق، أما القبح فهو التعبير المخفق، ومن ثم يقدم الجمال وحدة بينما يقدم القبح متعدداً.

لذلك ينحتم كروتشه مؤلفه في الاستطيقا بفصل يشرح فيه السبب الذي من أجله أضاف إلى عنوان الكتاب عبارة علم التعبير واللفويات العام فعلم التعبير واضح من حيث إن الفن عند كروتشه هو التعبير ولكنه يعني بهذه الإضافة تأكيد اتحاد علم الجمال بعلم اللغويات لأن فلسفة اللغة هي أيضاً فلسفة الفن إذ اللغة نوع من التعبير، وعلم الجمال هو علم التعبير الشامل الذي يضم لغة الشاعر ولوحة المصور وأنغام الموسيقى على السواء.

تلك هي الملامح الرئيسية لأهم مذهب مثالي في علم الجمال المعاصر سيطر في مستهل القرن العشرين، وكان من أهم الروافد التي استقى منها النقد الفني الحديث، ذلك النقد الذي يفسر الفن بأنه خلق لعالم قائم بذاته وأنه ليس مجرد تعبير عن انفعال بقدر ما هو فاعلية ويرى في العمل



وحده لا تقبل التحزلة ولا التحليل لأنه رؤية شاملة تنمرد على القواعد والتصنيفات المصطنعة، لكن مثالية كروتشه التي انتهت إلى تفسير العمل الفني بأنه عملية فعلية صرفة، قد استبعدت جانباً هاماً من عناصر العمل الفني هو الجانب المادى الفيزيقي، ومن هنا تعرضت لكثير من الاعتراضات مصدرها أن العمل الفني لا يمكن تصور وجوده بغير أن يتجسد في مادة بسيطة، وأن هذا الجانب المادى والقدرة على الإحساس بالمادة وسيطرة الفنان عليها لا تقل في الأهمية عن العملية الخيالية التي تتم بالمحلى.

وفى هذا المعنى يقول صامويل الكسندر: إن كروتشه يقلب نظام الوقائع حين يضع العالم الفيزيقي في المرتبة الثانية<sup>(١٠)</sup>.

---

(10) Beauty and other forme of Value. London Macmillan, and Co, 1933. pp. 57, 133. cf. A. History of Esthetics by K. E. Gilbert & H. Kuhn 4ed 1962 p. 552.









مکتبہ اسلامیہ







## الفصل الثالث

### الاتجاه الوجودى

#### (أ) مصادر الوجودية

لقد ساد فلسفة برجسون وكروتشه العقدين الثانى والثالث من هذا القرن، غير أنه ابتداء من الخمسينيات أخذ الفكر الوجودى عاصمة مع سارتر ومارتن هيدجر يوجه الفلسفة الجمالية فى اتجاه جديد معاصر. وقد تأصل هذا الاتجاه بما استفاده هذان الفيلسوفان من منهج الفينومينولوجيا الذى يرجع إلى آدموند هسرل Husserl وهو المنهج الذى يستبعد افتراض الحقائق فى ذاتها ويقتصر على البحث فى الأشياء كما تبدو لنا وكما نجدها فى الوعى الإنسانى مباشرة مع عدم التورط فى الإجابة عما إن كان للأشياء أو للوعى وجود معين. وقد استعمل هسرل لفظة • Bracketing - epoché • أى التقرىص - للدلالة على التوقف عن الحكم وهى كلمة استعارها من مصطلح شكاك الفلسفة اليونانية الذين توقفوا عن الحكم على حقيقة الأشياء. واقتصر هسرل وأتباعه وأشهرهم فى فرنسا موريس ميرلوبونتي Merleau- Ponty على مجرد وصف الأشياء كما تبدو لنا أو وصف المركبات التى تدخل فى نطاق الوعى الإنسانى، ومن أمثلة هذه المركبات الإدراك والذاكرة والرموز والخيال، إنها مركبات الشعور التى سماها هومرل بالماهيات - essences - وكلها تنتهى إلى افتراض أن هناك أشياء فى الوعى ووعى بالأشياء، فالوعى لا وجود له خالياً بل هو متعلق أبداً ودائماً بموضوع معين. وابتداء من هذه النقطة تجاوزت الفينومينولوجيا ورببتها الفلسفة الوجودية الميتافيزيقا التقليدية التى أعلنت بالفرقة بين الموجودات وبين الوعى، وأصبحت المسألة الرئيسية فى الفلسفة الوجودية هى البحث فى لطواهر الوجود كما تبدو فى الذات الإنسانية التى هى موضوع وذات فى آن واحد.

وإذا كانت الفلسفة الوجودية قد تشعبت مع أتباعها ووقع الخلاف بين شخصياتها لا على المسائل الفرعية فحسب بل كاد يصل إلى الأسس ذاتها فمن الطيبى أن تتنوع نظرياتهم الجمالية ومواقفهم من الوجود والحياة، ولكن الذى لا تخلو منه مذهب من مذاهبهم هو قولهم أن الإنسان لا يمكنه الوجود بغير رؤية فلسفية أيا كانت هذه الرؤية، إن لم يجعلها لدى الفيلسوف الأكاديمى بحث عنها لدى الروائى أو رجل الدين أو الفنان. لذلك فقد مال كل الفلاسفة الوجوديون إلى الفن



لأنه يصف مظهرًا من مظاهر الوجود الإنساني، إنه يقدم حالة وجودية لا فكريًا تعقليًا، ولأن الوجود عندهم جميعًا ليس فكرة عامة محدودة ولكنه فعل مبدئي تترتب عليه أفعال أخرى كثيرة يمكن على أساسه أن تكتسب الأشياء كل معانيها. لذلك فقد تميزت كل المذاهب الوجودية في تأكيدها لأهمية الوجود الفردي وأسبقيته على التصورات المحددة.

وهاهو مارتن هيدجر يختار كلمة Dasein للدلالة على الوجود الإنساني ويفسرها بقوله إنه الوجود الذي أكونه أنا أى حالة الإنسان الذي يستطيع دائماً أن يرجع إلى نفسه بأن يسأل عن معنى الوجود أى أنه وجود الإنسان القادر على التساؤل عن وجوده وهو ليس شيئاً مقابلًا للعالم بل هو معتزج بالعالم موجود فيه. وإلى هذا المعنى يشير سارتر حين يتحدث عن وجود الذات في العالم فيصفه بأنه الوجود لذاته le pour soi لأنه الوعي الذي يلقى الضوء على الأشياء ليهبها المعنى، كما أنه القادر على التمييز والنفى إنه الوجود الذى يدخل العدم إلى الأشياء القادر على إحداث الصدع والقطع في داخل الأشياء الصماء أو ما يسميه بالوجود في ذاته l'en - soi.

والإنسان عند سارتر يثبت وجوده عن طريق الفعل، فالفعل هو محاولة لتفسير الحالة الراهنة لتحقيق حالة أخرى مغايرة فيه إلغاء لشيء وإثبات لشيء آخر، وليس أى سلوك يسلكه الإنسان فعلاً، فقد نرى الكرسي يقع أو إنساناً ينزلق فهذا سلوك وليس فعلاً، لأن الفعل قدرة على تغيير أوضاع تؤثر في عالم الموجودات، وقد يضيق نطاق الفعل وقد يتسع قد يكون تحية عابرة وقد يكون معركة تقتل فيها مدينة بأسرها، وسارتر لا يقيم قيمة الفعل بما يترتب عليه من نتائج، وإنما المهم عنده كسا هو عند سابقه كانط أن يصدر الفعل عن حريتنا وعن إرادتنا، فالفعل الإنساني يفترض الحرية وهو تعبير عنها، وينتهي سارتر إلى القول بأن الحرية ليس مجرد صفة للوجود الإنساني بل إنها قوام هذا الوجود، وقد يحاول الإنسان أن يهرب من حريته ومسئوليته، يحاول أن ينكر ذاته ويرفض أنه موجود لذاته على حد تعبير سارتر ويسعى لإيهام نفسه بأنه موضوع وشئ كباقي الأشياء ولكن مثل هذا الشعور يسميه سارتر بخداع النفس أو سوء الطوية **self-deception-mauvaise foi** ويذهب سارتر في إثبات الحرية للذات الإنسانية إلى حد القول بأن الإنسان حتى في حالة عدم وعيه بحريته وتخليه عن إرادته فإنما يكون حراً، ذلك لأنه قد اختار عدم الاختيار، إنه الكائن المحكوم عليه بالحرية وهو لا يستطيع أن يهرب من حريته، لذلك يتسع مفهوم الحرية عند سارتر ليشمل الشعور والعاطفة بالإضافة إلى الفكر الواعي، وليس هناك شروط لتحديد أى الأفعال خير من غيره إلا مقدار صدورها عن حرية فاعلها، وليس هناك أسوأ من حالة التكويس عن المسؤولية وتخلي الذات



عن حريتها حين تقبل كل ما هو معطى لها جاهز. ولقد استطاع سارتر أن يوضح هذه النظريات من خلال أدبه الروائي والمسرحي. وليس ادل على ذلك مما ذهب إليه في مسرحية العلسة السرية Huit clos - No exit من افتراض ثلاث شخصيات قد تخطوا جميعاً عن حريتهم وقبلوا أن يكونوا ما اراده لهم الغير، وهم بعد موتهم يواجهون ماضياً ثابتاً لا يمكن تغييره، لأنهم قبلوا أن يتحولوا إلى أشياء، وهم لذلك أنذال أى من ذلك الصنف الذى قد غفل عن حريته وبعد فوات الأوان لا يستطيع أن يغير ما قد فاته - وعلى العكس من ذلك يصور فى شخصية أوربست فى مسرحية الذهاب البطل الوجودى بالمعنى الأتم الذى يقبل أن يتحمل مسؤولية فعله إلى النهاية وهو راض عن فعله مهما وصفه الآخرون ذلك لأنه يدرك أنه حر لأنه إنسان وعليه أن يتحمل تبعات هذه الحرية لا يلتقيها على إله وعلى قدر على نحو ما كانت تذهب الأسطورة اليونانية المستمدة منها الأحداث.

والى مثل هذه الدعوة تنتهى فلسفة ألبير كامو فى التمرد<sup>(١)</sup> فالتمرد عند كامو تجربة فردية أقرب ما تكون إلى حالة القلق الصادر عن مواجهة عالم لا معنى له عالم عيش لا معقول، وقد استطاع كامو أن يقدم نماذج للتمرد الذى ينتهى إلى التدمير والعدمية فى شخصيات مسرحياته، ومن أوضحها شخصية مارتا فى مسرحية "سوء تفاهم Le malentendu وكاليجولا فى المسرحية التى اتخذت هذا الاسم. إن تمرد مارتا تمرد بسيط، فهى تعيش من العمل الممل بفندق بتشيكوسلوفاكيا وهى تمرد على حياة لا تستحق أن تعيشها، وتعرف أن الحياة يمكن أن تكون أجمل فتتفق مع امها على قتل بعض النزلاء وتشاء المصادفة أن تقتل أحماءا الذى جاء إلى الفندق متخفياً، وبعد العريضة تمسك مارتا بحريمتها وتبررها بأنها قد فعلت ما كان يجب أن يعمل. أما كاليجولا فهى أيضاً شخصية إنسان عاش الجانب السلبى من تمرده، كانت سعادته فى حبه لأخته التى عاشها معاشرة الأزواج وتحتطم سعادته بموتها ونتيجة لذلك ولأن العالم لا مبرر له ولا تفسير له وليس معقولاً فقد الأمل فى السعادة إذ ليس هناك إلا حقيقة واحدة هى لا معقولة العالم وعيشته وعليه أن يقتل هذه اللا - معقولة وتبدأ مهزلة أفعاله بالتجويع والقتل والاغتصاب، فيأتمر الشيوخ ويخفوا على قتل الامبراطور فيسخر من تكبرهم ومن ظنهم أن للعالم والحياة معنى وأنه باحتفاء كاليجولا سوف ينتهى العيث، لكن "شعيراً" المتمرد على الظلم يقدم صورة أخرى للتمرد مختلفة عن تمرد كاليجولا ويتضح هنا حين يسأله كاليجولا عن أسباب تمرده فيجيبه بأنه يعرف أن حرية الإنسان قد تدعوه إلى أعمال لا - معقولة ولكنها ضرورية ويرى أن اختفاء كاليجولا من هذا النوع من الأفعال، إنه يشارك

<sup>(١)</sup> L'homme révolté. Gallimari, Paris 1951.



كاليجولا رأيهم في لا - معقولة العالم، ولكنه يرى أن الإنسان شيء آخر غير العالم إذ له حرية، ويدرك كاليجولا خطأه في النهاية فقد انتهى تمرده إلى الإخفاق والسلبية لأنه لم يحط بأبعاد الحقيقة ولم يحقق مفهومه الصحيح. إن تجربة التمرد تضع الإنسان إزاء عالم لا معنى له، غير أنه لا يظل سلبياً إزاء هذا العالم وإنما يكشف قيمته حين ينخرط في تجربة التمرد وقد نصح كامو في إقامة نظريته الجمالية على أساس من فلسفته في التمرد. ففى حضن التمرد تنشأ القيم كلها سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو جمالية. والإنسان المتمرد بالأصالة فنان لأن الفن كالتنمر لا يقبل الواقع ويتلقاه سلبية ولا ينصرف عنه وإنما هو علاقة جدلية بالواقع إنه محاولة تحويله له وتضمينه أسلوباً معيناً.

يتضح مما سبق أن أثر الاتجاه الوجودى لا يسود فلسفة القرن العشرين فحسب بل يمتد فيلون أدبه ونقده، ويعد جان بول سارتر على رأس مدرسة في النقد الأدبي استطاعت أن تحدد مهمة الأدب ودوره في التأثير على حرية الأفراد ولودع كتابه ما هو الأدب؟<sup>(2)</sup> تفرقه الحاسمة بين فن الكتابة وسائر الفنون الأخرى من شعر وتصوير وموسيقى، وعنده أن الشاعر شأنه شأن المصور والموسيقى يفعل بالكلمة كما يفعل المصور والموسيقى باللون والصوت لأنه لا يعامل هذه الوسائط معاملة الرموز بل معاملة الأشياء، إن الشاعر ومثله المصور والموسيقى لا ينبغي أن يدرك ما وراء مادته الوسيطة من معاني أما الكاتب فهو على العكس من كل هؤلاء، عليه أن يختار موقفاً محدداً يلتزم فيه بقضية معينة، إنه يؤثر على إرادة الآخرين وحريرتهم. كذلك عني سارتر في مقالاته النقدية بتقييم أعمال مشاعير أدهاء عصره، فعنى عناية خاصة بوليم فوكتر وفرنسوا موريك وجون دوس باسوس وألبر كامو وفرانس كافكا والشاعر بودليير والممصرى جان جينيه، غير أنه مما لاشك فيه أن آراءه في الأدب والنقد ليس فى الواقع بأراء مستقلة عن نظرياته فى علم الجمال وإنه لما يحتاج لعناية خاصة اكتشاف أوجه الارتباط بين هذه الآراء فى النقد الأدبى وبين نظرياته فى الفلسفة بعامة وعلم الجمال بوجه خاص.

ولعل مما يوضح هذا الارتباط تحليله لأدب الروائى الأمريكى جون دوس باسوس<sup>(3)</sup>

John Dos Passos

---

(2) qu'est ce que la Littérature? Gallimard 1984.

(3) Situation 1, III. Transl. by Anette Michelson. Jean-Paul Sartre. Literary Essays. New York 1957. "John Dos Passos and 1910".



ولقد قدم جون دوس باسوس أهم إنتاجه الأدبي خلال الحرب العالمية الأولى وكان هذا الإنتاج الأدبي نصب عيني سارتر حين كان بصدد كتابة ثلاثيته "دروب الحرية" إبان الحرب العالمية الثانية، واكتشف سارتر أصالة دوس باسوس وتجديده في الرواية ورأى الثورة التي أتى بها هذا القرن إنما تلخص في تشبيه فن الرواية بالمرأة، يقول إن الرواية امرأة<sup>(4)</sup> أو مجرد انعكاس reflexion يقتصر على أن يرينا الأشياء ولا يحمل نفسه طاقة تفسيرها أو التعليق عليها، والمؤلف كذلك ليس من مهمته تفسيرها أو التعليق عليها، ذلك لأنه لا يبغي ربط الأحداث ولا تنظيمها وإنما مجرد تقديمها ولذلك لا يعنى دوس باسوس بتقديم ما يمكن أن ينطبق على جميع الناس بل على العكس من ذلك يعنيه التفرد والسمات الخاصة الفريدة في بابها. ذلك لأن الحرية هي السمة الوحيدة للشخصية.

ويستخلص سارتر من فن دوس باسوس تصوراً جديداً للرواية لأنه حين يشبه الرواية بمرأة يترتب على ذلك أن المرأة سطح بلا أعماق وكل ما تقدمه الرواية هو مجرد انعكاس وتتابع للأشياء والأحداث وليس على المؤلف أن يفسر أو يفن أو يعلق لأنه ليس ثمة خطة مسبقة يرتب المؤلف عليها الأحداث وإنما تترى الأحداث وتتوالى كما تتوالى حالات الوعي في شعور الإنسان بفنر أن نفترض وراء الوعي conscience ذاتاً Ego ، قائمة بنفسها. على هذا النحو يستعين سارتر بفن الرواية الحديثة ليفسر فلسفته في الوعي.

ولقد كان محور فلسفة سارتر في الوعي هو رفضه ما قد ذهبت إليه الفلسفة التقليدية من ديكارتر إلى هسرل من القول بوجود الذات L'ego – The self ، كتركيب سابق على الوعي، وقد كانت هذه هي القضية التي أثارها في مؤلفه ترنسندنتالية الانا<sup>(5)</sup>. فمنهج سارتر الفينومينولوجي يبين استحالة تجاوز الفكر المعطى له مباشرة من الوعي، أي استحالة اجتياز حالات الوعي إلى القول بوجود ذات قائمة وراءه. وإلى مثل هذا المعنى ذهب جون جوس باسوس حين أنكر على المؤلف في الرواية أن يفترض تركيباً مسبقاً لما يعرضه من أحداث.

وبالخلاصة أن رفض سارتر لإثبات وجود الذات وراء الوعي هو ثورة وانقلاب يقابله في الأدب ذلك الانقلاب الذي أتى به جون دوس في الرواية الأمريكية.

(4) Ibid., p. 88.

(5) La transcendance de l'ego 1939.



ولأن الوعي عند سارتر هو ما ليس هو، أى مالا يثبت أو يحمّد على حال واحدة، فإن أقرب شيء يشير إليه هو ذلك الوجود الذى يتجاوز ثبات الواقع وجموده، إنه وجود المتغيّل. فتعلّق الوعي بمثل حصر الزاوية فى فلسفة سارتر الجمالية.

والواقع أن اهتمام سارتر بحياة الخيال عند الإنسان إنما يرجع إلى أن الخيال حين يواعد بين الإنسان وبين عالم الواقع إنما يكشف عن عالم آخر تتمثل فيه الحرية بأكمل درجاتها فوظيفة الخيال عند الإنسان تلخص فى أنه يقدم عالماً بديلاً للعالم الواقعى، ولذلك يرى سارتر فى الخيال قدرة على نفى الواقع وهى القدرة الأساسية التى تميز الوعي عند الإنسان. فما قدمه فى مؤلفه الخيال من آراء عن الوعي إنما تمثل مقدمة أساسية لما قدمه بعد ذلك فى كتابه الرئيسى "الوجود والعدم".

ولقد كانت أول عناية سارتر بالخيال فى مؤلفه "الخيال" عام ١٩٣٦ l'imagination. وقد رجع فى هذا الكتاب نقده للنظريات السيكلوجية وفضل عليها منهج هسرل الفينومينولوجى الذى وضع فيها أنه لا بد للخيال من أن يتعلّق بموضوع ثم مضى سارتر فى كتابه الخيالى ١٩٤٠ l'imaginaire فى تحليل الوعي الخيالى وحياة التأمل الجمالى والكشف عن طبيعة وجود العمل الفنى ويمكن أن نحمل هذه الآراء فيما يلى:

#### ( ب ) تحليل الخيال عند سارتر :

يبدأ سارتر برفض نظريات علم النفس المتوارثة عن الفيلسوف الانجليزى دافيد هيوم، وهى النظريات التى تفترض وجود شيء اسمه الصورة المتخيّلة I'image وأنها تكمن وتستقر فى وعينا على نحو ما يستقر الطائر فى قفصه، يقول سارتر إن مثل هذا التفسير للخيال يسلّمنا إلى وهم يطلق عليه اسم "وهم التضامن illusion d'immanence". إن الخيال عند سارتر ليس إلا علاقة الوعي بشيء أو بموضوع خارج. وتضخ هذه العلاقة بشكل أوضح إذا ما تناولناها بالنسبة للإدراك، فإذا تصادف مثلاً ووقع أمام بصرى كرسي فأدركته، فأتى فى هذه الحال لا أجزم بأن صورته قد دخلت واستقرت فى وعيى، وإنما وعيى أصبح على علاقة بهذا الكرسي وبالمثل ينبغى أن يكون الحال كذلك بالنسبة للخيال، فإذا تخيلت كرسيًا فلن يختلف الأمر إذ سوف يتعلّق وعيى بشيء خارج. ولكن بطريقة مختلفة عن طريق الإدراك، ذلك لأن الصورة الخيالية ليست سوى علاقة rapport بموضوع معين كأن يكون كرسيًا أو شجرة أو زينة من الناس<sup>(٦)</sup>.

(٦) cf. Sartre, l'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination. Paris Gallimard, 1940. l'imaœ est une Cons cience. pp. 14-15.



فالفارق بين الإدراك والخيال لا يرجع إلى وجود صورة خيالية في الوعي وعدم وجودها بل يتلخص الفرق في الطريقة العملية التي يتلاق بها الوعي بموضوعاته أى في الفعل الذي يقوم الوعي به إزاء موضوع خارجي.

وثاني أوجه الاختلاف بين الخيال والإدراك يرجع إلى الطريقة التي ننظر بها إلى موضوعاتهما، ففي الإدراك نتمتع على الملاحظة observation في حين لا نتمتع في الخيال على ملاحظة بل على "ما يشبه الملاحظة quasi-observation".

إن فعل الإدراك يستلزم استمرار الملاحظة بحيث يمكن لي أن أمضي في إضافة لقطات وزوايا للنظر مع استمراري في الملاحظة، في حين أن استمراري في الملاحظة لا يضيف شيئاً عندما أقوم بعملية التخييل.

إن محاولة تفسير الخيال تتطلب فعل انعكاسي من الوعي reflexion لا يقع على الشيء الخارجي بقدر ما يقع على الطريقة التي يعمل بها الوعي عند التخييل، فالوعي يقوم بعمليات مختلفة يتناول بها الموضوعات الخارجية، فهو يدرك percevoir ويتصور Concevoir ويتخيّل imaginer، فهذه كلها طرق مختلفة يمكن للوعي أن يتناول بها شيئاً واحداً، أي يمكن لي أن أدرك شجرة وأن أتصور شجرة وأن أتخيّل نفس الشجرة فالموضوع واحد غير أن علاقة وعيي به تختلف من حال إلى آخرى.

يوضح سارتر فكرته في اعتماد الإدراك على الملاحظة بحالة قياسي مثلاً بملاحظة مكعب فمن خلال هذه الملاحظة لا يتيسر لي أن أدرك كل جوانبه الستة دفعة واحدة بل رأي ثلاثة منها فقط فإذا غيرت اتجاه نظري بدت لي منه جوانب أخرى واعتضت جوانب غيرها كنت أراها، فإذا استمرت الملاحظة استمرت الإضافات، لأن الشيء ما هو إلا - حيلة هذه الزوايا المختلفة التي تظهر لي منه.

إن التحليل السابق ينطبق على إدراكي للمكعب لكن لو جعلت المكعب موضوعاً لتصورى فإني أفكر فيه وأستطيع أن أعقل جوانبه الستة وزواياه الثماني، وفي نفس الوقت أعقل أن الزوايا كلها قائمة وأن جوانبه مربعة وإني في كل هذه العمليات أفكر فيه ولا إدراكه إدراكاً حسيًا.

أما بالنسبة لعمل الخيال فقد يبدو لي لأوّل وهلة أنني التفتت منه جوانب كما يحدث في الإدراك ولكنني إذا حاولت أن استمر في ملاحظتي له فإني لا أستطيع على جديد ذلك لأن



الموضوع المتخيل يعطى لى دفعة واحدة، إننى أحصل منه على لمحات كما يقول الألمان Abschattungen أى تتم لى معرفته دفعة واحدة فى حين إننى عندما أجعله موضوعاً لأدراكى يختلف الأمر إذ تتم معرفتى به ببطئ وبالتدرج وفى هذا يكون الفرق بين الخيال والإدراك، إننى استخرج فى حالة الإدراك علاقات لا نهاية لها بين الشئ وسائر الأشياء الأخرى فى حين ينقصد الخيال هذه العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات بالعالم ويقف عند حدود بعض العلاقات التى دخلت فى إطار التخيل ولا يحمل التخيل أى إمكانيات لعلاقات أخرى يمكن أن تدخل فى معرفتى بعد ذلك.

وثالث خصائص الخيال، أنه بدلاً من أن يضى الوجود على موضوعه كما هو الحال فى الإدراك فإنه يسلب موضوعه الوجود إنه يعلج عليه العدم ومهما كانت الصورة الخيالية تفيض بالحياة والوضوح على موضوعها إلا أنها تفترض عدم وجوده الواقعى، لذلك يوحد سارتر بين الخيال وبين غليظة النفى أو السلب negation وهى الوظيفة التى تميز الوعى الإنسانى لأهم صفات الوعى عند سارتر هى القدرة على السلب والوعى حين يقوم بعمليات الخيال فإلما يتعامل مع عالم بديل مختلف عن عالم الموجودات فى الواقع.

وأخيراً يصف سارتر الوعى الخيالى بالتلقائية spontanéité بمعنى أنه ينطوى على قدرة فى إنتاج موضوعات جديدة، إن الخيال هو الوعى الخلاق الإيجابى فهو مختلف فى ذلك عن الإدراك الذى يتلقى الموضوعات بغير أن يشعها.

ويدخل سارتر بعد تحليله للخيال تفسيرات أخرى يحاول بها التمييز بين الصور الخيالية التى يكون مصدرها أو وسائطها أشياء مادية كان صوراً قنوقرافية أو رسماً أو نحتاً، والصور الخيالية التى تستمد من مشاعر النفس وأحاسيسها، لأن الموضوع المتخيل يستخدم باستمرار ما يسميه سارتر "مماثلات analoga" هى تلك الأشياء المحسوسة المادية التى تنب خيالنا وتثيره للعمل ولهذه الفكرة دورها الكبير فى تفسير العمل الفنى الذى عني بتفسيره بعد ما قدمه من تحليلات للخيال.



(جـ) العمل الفني عند سارتر

يقول سارتر<sup>(٧)</sup>:

إن محاولة حل مشكلة العمل الفني وإن كانت تعتمد اعتماداً وثيقاً على موضوع الخيال، تستحق أن يفرد لها بحث خاص. ولكن يبدو أنه قد آن الأوان أن نستخلص بعض النتائج من الدراسات الطويلة التي اعتمدها أمثلة لنا من التمثال ولوحة شارل الثامن أو الرواية. والملاحظات التالية تتعلق أساساً بالمركز الوجودي للعمل الفني. ويمكن من الآن أن نصوغ الملاحظة الرئيسة في الآتي:

إن العمل الفني هو شيء لا واقعي *irrèel*. ولقد اتضح لنا هذا عندما كنا بصدد لوحة شارل الثامن هذا هو موضوع — *Objet* — وليس هو اللوحة ذاتها ولا هو النسيج ولا طبقات الألوان الزرقية — فشارل الثامن هو الموضوع الجمالي لا يظهر لنا طالما وجهنا نظرنا إلى النسيج أو الإطار، وليس معنى هذا أن مادة اللوحة تعفيه ولكن معنى هذا أنه لا يكون أبداً في متناول وعينا بالواقعي، وإنما يظهر في اللحظة التي يقوم الوعي فيها بلفتة أساسية أي حين يجعل العلم في العالم ويتحول إلى "وعي خيالي *conscience imageante* فالأمر هنا أشبه ما يكون بموقفنا إذا كنا بصدد النظر إلى رسم لمكعبات قد تبيينها خمسة أو ستة حسب المنظور الذي نختاره، فلا يصح أن نقول إننا عندما نهصرها خمسة نخفي مظهرها الذي تبدو عليه ستة، بل الأولى أن نقول إنه لا يمكن أن نراها خمسة وستة في آن واحد. إن الفعل المتعلق بإدراكها خمسة يكفي ذاته وهو كامل ويستبعد العقل المتعلق بإدراكها ستة، وكذلك يكون الأمر بالنسبة لإدراك شارل الثامن بوصفه صورة تظهر على اللوحة، إنه مرتبط كل الارتباط بالفعل "المتعلق — بإدراكه — *l'acte intentionnel*" الذي يجرى في الوعي الخيالي.

وكما يكون شارل الثامن حين ندركه على النسيج ونجعله موضوعاً لتلونا الجمالي شيئاً لا واقعياً، فإننا ننتهي من هذا القول بأن الموضوع الاستطقي — الجمالي — في أي لوحة هو دائماً شيء لا واقعي.

ولهذه التفرقة أهميتها الكبيرة خاصة إذا ما ذكرنا اللبس الذي يقع عادة بين الجانب الواقعي والجانب الخيالي في العمل الفني، فكثيراً ما نسمع أن لدى الفنان فكرة، وأنه يحققها على النسيج

---

(٧) Ibid., pp 239-246.



فى شكل صورة، ويكمن الخطأ هنا حين نظن أن الفنان قد بدأ يتصور صورة خيالية خاصة به ولا يدركها الناس وانتهى بموضوع يمكن لكل الناس أن تراه أى أنه قد انتقل من العيالى إلى الواقعى - ولكن ليس هذا صحيحاً، لأن العنصر الواقعى - وهذا أمر لا ينبغي أن نمل من تكراره - هو ذلك الجانب المتمثل فيما حققه من ضربات فرشاته ومن تغطية النسيج وصقل الألوان، ولكن كل هذه الأشياء لا تكون موضعاً للتذوق الجملى.

فالحمل على العكس من ذلك ليس كالتأقابلاً لأن يكون موضوعاً للإدراك إنه فى صميم طبيعته بمفارق للعالم. ولقد فسرنا فيما سبق أننا لا يمكن أن نكشف عنه بأن نسلط عليه ضوءاً - لأن الذى سوف يستضاء هنا إنما هو النسيج وليس الموضوع الجملى.

فالأواقع أن الفنان لا يحقق صورة نعلها وإنما يقدم "مماثلاً مادياً" *analogon matériel* يمكن لكل من اراد أن يدركه بمجرد أن ينظر إليه ويلتفت له. أما الصورة الخيالية فتظل رغم تحقق المماثل المادى لها محوطة على المستوى العيالى، إذ ليس هناك تحقق واقعى *realisation* لما هو عيالى، وإنما موضوع له *Objectivation* - فكل ضربة فرشاة من الفنان ليست مقصودة لذاتها ولا من أجل الكائن الواقعى بل تقصد إلى مركب لا واقعى يظهره الفنان من خلال هذه العناصر الواقعية، وعلى هذا الأسس ينبغى أن نفهم اللوحة على أنها شئ مادى يزوره من آن لآخر ذلك الموضوع المصور فيه.

وقد تضللنا تلك اللذة الحسية التى نستملعها من بعض الألوان الواقعة على النسيج مثل ألوان الأحمر عند ماتيس *Matisse*، ولكن ينبغى أن نعلم أن هذه اللذة التى نحسها نحو الألوان فى حد ذاتها معزولة عن سياقها - أى عن موضوعها الفنى - كأن تكون موجودة فى الطبيعة لا تنطوى على أى صفة جمالية - فى حين لو أدركناها متضمنة فى لوحة لماتيس مكونة موضوعاً لا واقعياً فإنها عندئذ تكتسب صفتها الجمالية ..

أما فيما يتعلق باللذة الجمالية، فهى شئ واقعى ولكنها ليس فى حد ذاتها ناشئة عن لون واقعى، إنها ليست أكثر من طريقة لفهم الموضوع اللاواقعى، فهى لا تنصرف إلى اللوحة الواقعية بل إنها تهيب بالموضوع العيالى من خلال النسيج الواقعى، وهذا هو تفسير تحرد النظرة الاستطيقية من كل غرض عملى - وهو يفسر لنا أيضاً عبارة كاتظ إنه ليس من المهم أن يكون الموضوع الجملى حين نحس به جماله موجوداً فى الواقع أو غير موجود فيه، وهذا هو أيضاً رأى شوبنهاور عندما يأخذ فى الحديث عن توقف إرادة القوة، وليس مرجع هذا هو أسلوب سحرى فى فهم الواقع وإنما الذى يحدث هو أن الوعى العيالى يقوم بتركيب الموضوع الاستطيقى وفهمه حين يرتفع به إلى مرتبة اللاواقعى.



وإن ما قد ذكرناه عن التصوير لينطبق أيضاً على فن الرواية والشعر والفن المسرحي، فمن الواضح أن الروائي والشاعر وال كاتب المسرحي ينشأون جميعاً موضوعاً لا واقعياً بواسطة "المماثلات الكلامية *analoga verbeaux* . ويترب على ذلك أن الممثل الذى يقوم بدور هاملت يستخدم ذاته وبدنه كله كمماثل *analogon* لهذه الشخصية الخيالية، وهنا يمكن لنا أن نجد حللاً لهذا الجدل الشهير الخاص بمفارقة الممثل، فقد ذهب البعض إلى القول بأن الممثل لا يتقمص الشخصية التى يقوم بتقديمها فى حين يذهب الآخرون إلى القول بأن الممثل يتقمص الشخصية التى يقدمها <sup>(٨)</sup> . ولكن يبدو لى أن هذين الرأيين لا يتعارضان لأن الإيمان بالشخصية — أى تقمصها — لو فسرناه بأنه تحقق واقعى لها، فمن الواضح أن الممثل لا يفترض نفسه هاملت، ولكن هذا لا ينهى أنه يوظف نفسه تماماً لتقديم هاملت، إنه يستعمل كل مشاعره وقوته وحركاته كمماثلات مادية *analoga* لمشاعر هاملت وسلوكه، ولكنه فى نفس الوقت يجردها من الواقع ويحيا على مستوى عالم لا واقعى، فإذا انعزل الممثل فى البكاء حقيقة فى سورة انفعاله، فليس هذا البكاء واقعياً لأنه يعرف والجمهور أيضاً يعرف أنه ليس بكاء هاملت وأن دموعه هى مجرد مشاتل للبكاء اللا واقعى، ذلك أن الممثل هنا مأخوذة باللاواقعى، كما أن الشخصية " *ne se realise pas* " نى الممثل وإنما " يتجرد الممثل عن الواقع *irréaliste* " نى الشخصية التى يقدمها.

لكن ألا توجد فنون تحتم طبيعة موضوعاتها الانصراف عن هذه اللاواقعية؟

فهل نقول مثلاً إن لحناً موسيقياً يحيلنا إلى شئ آخر غير ذاته؟ ألا تكون الكاتدرائية مثلاً هى تلك الكتل الحجرية التى تشرف على الأسطح المجاورة؟

لتدبر الأمر بمزيد من الدقة، فأقول إننى أسمع مثلاً أوركسترا تقدم السمفونية السابعة لبيتهوفن والذى يلفظنى عادة إلى هذا هو رغبتى فى سماع السمفونية السابعة، ومن الطبعى أن ألتصق فى الاستماع لأوركسترا من الهواة وسوف يكون لدى دواعى لتفضيل قائد أوركسترا على آخر. ولكن كل هذا يرجع إلى رغبتى فى سماع السمفونية السابعة منفردة على وجه الكمال لتكون هى هى تماماً.

(٨) انظر فى هذا الموضوع مفارقة الممثل للفيلسوف الفرنسى :

Diderot, le paradoxe du comédien.



وإعطاء الأوركسترا التي تقدم حركاتها أسرع أو أبطأ مما يحب تحجب العمل نفسه وتشوهه لأن أحسن الأحوال هو أن تختفي الأوركسترا أمام العمل الذي تؤديه، وإذا كنت أثق في المؤيدين للسفونية وفي قائلهم فإنني أحسن بأنني أمام السفونية السابعة ذاتها، وهو أمر يتفق عليه مع الجميع، ولكن ما هي السفونية السابعة في ذاتها؟ لاشك في أنها شيء، فهل هذا الشيء من باب الواقعي أم اللاواقعي؟ .. لنفترض أنني أستمع للسفونية السابعة حين تؤديها فرق مختلفة في أماكن متعددة فليست هي ذاتها مقيدة بزمان ولا مكان، إنها خارج الواقع وخارج الزمان ولا يمكنني أن أمسها بأي تغيير، فأبدل فيها "نوتة" أو أبطئ أو أسرع من حركاتها، ومع ذلك فإنها تعتمد في ظهورها على الواقع، فإن أصاب القائد إغماء أو اشتعل حريق في صالة العرض وتوقف العزف فإننا لن نقول إن السفونية قد انقطعت وإنما نقول إن العزف هو الذي انقطع، وفي هذا يتضح لنا أن أداء السفونية هو المماثل المادي، ذلك لأنها شيء لا واقعي، ولكنها لا تظهر لنا إلا بواسطة المماثلات التي نتحقق في زمن معين ولكي نتركها يتحتم أن نقوم بعملية خيالية لأن الأصوات الواقعية مماثلات، أما السفونية فهي عمالة وفي مستوى آخر من الوجود، إنها غياب أبدي. ولا يجب أن نتصور أنها توجد في عالم آخر أو في سماء المقولات، إنها ليست خارج الزمان والمكان فحسب مثل الماهيات *les essences*، بل إنها خارج الواقع وخارج الوجود، وإنني لأستمع لها وأنا على مستوى الواقع بل خياليا، وإن في هذا الأمر تفسير لما نحسه من صعوبة الانتقال من عالم المسرح أو الموسيقى إلى عالم اهتماماتنا اليومية فهو في حقيقة الأمر ليس انتقالاً من عالم إلى آخر بل من الموقف الخيالي إلى الموقف الواقعي.

من هذه الملاحظات يمكن أن تنتهي إلى القول بأن الواقعي ليس أبداً جميلاً، والجمال هو قيمة لا تنطبق إلا على الخيالي وهو يضيء العدم على العالم في تركيبه الأساسي، ومن هنا يتضح غياب من يخلط بين الأخلاق والاستطيقا، ذلك لأن قيم الخير تفترض — الوجود في العالم — وهي تتعلق بالسلوك الواقعي وتعرض للوجود وعيّه، أما اتخاذ موقف استطيقى تجاه الحياة فيعني خلط الواقع بالخيال، وقد يحدث أن تتخذ موقف التأمل الاستطيقى عندما نواجه أحداثاً أو موضوعات واقعية، ولكن في هذه الحالات ينزلق موضوع التأمل إلى العدم *le neant* وفي هذه اللحظة لا يصبح الشيء موضوعاً للادراك بل مجرد مماثل مادي لذاته *analogon* والصورة الخيالية *l'image* اللاواقعية تتكشف لنا من خلال ما يظهر لنا في الواقع، فالموضوع الواقعي يمكن أن يتحول صورة خيالية ولكن بعد أن يصبح محايداً أو منفياً كما لو تأملت امرأة جميلة أو منظر



مصارعة الديان أوجين يكون مظهراً مبهماً لأي شيء آخر كما لو التقط الفنان انسجام لونين صاعبين من خلال بقع يصادفها على جداره، عندئذ يختفى الشيء وراء نفسه ويصبح "غير قابل للمس intouchable" بعيداً عن متناولنا، ومن هنا يتحدد من كل أغراض تقنية، وبهذا المعنى يمكن أن نقول إن الجمال الفائق للمرأة يذهب الرغبة فيها، فلكي نرغب فيها لابد أن ننسى أنها جميلة لأن الرغبة اندفاع في حضن الوجود فيما هو عرضي وعيني absurde، ولنتأمل الاستيطي للموجودات الواقعية يشبه في تركيبه "مرض الذاكرة - الباراميزيا paramnésie" الذي يحدث فيه أن يتحول الشيء الواقعي إلى مماثل لذاته في الماضي. ولكن في الحالة الأولى يحدث نقي أو إثبات للعدم negating - neantisation " في حين يحدث في الحالة الثانية إرجاع للشيء في الماضي relegation - passeification " إذ يكون الفرق بين البراميزيا وبين الموقف الاستيطي كالفرق بين الذاكرة والخيال".

يتضح لنا مما سبق كيف أخذ سارتر في فلسفته الجمالية بالتفسير الذي يرجع العبيرة الجمالية إلى النشاط الخيالي عند الانسان فالتقرب في هذا الرأي من رأى الفيلسوف الإيطالي بنيتو كروتشه غير أنه قد أضاف تفسيره الخاص للوسائط المادية التي يتعامل بها الفنان تلك الوسائط التي سماها بالمماثلات analoga.

ويعد مؤلفه الخيالي مدخلاً إلى فلسفته في الوجود والعدم التي انتهت إلى القول بأن حرية الإنسان في الفعل ليست ثمرة قدرته على إدراك الأشياء على ما هي عليه بقدر ثمرة قدرته على إدراكها على ما ليست هي عليه. فإن لم يقدر الإنسان على تصور الموقف على نحو آخر مخالف للوضع القائم فإنه لا يقدر بالتالي على التدخل في تغييرها، ومن هنا يظهر لنا ارتباط فلسفته في الحرية وفي الفعل بتفسيره الخيالي للفن، إذ ليست العبيرة في رأيه في أن نقبل ما هو معطى لنا، بل العبيرة في أن تكون لنا القدرة على تحويل ما هو معطى على نحو مختلف.

ولقد كان لهذه التحليلات الفينومينولوجية للوعي الفني والعبيرة الجمالية أبعد الأثر في الفكر الجمالي الذي استلهم المنهج الفينومينولوجي، كما نلحده عند رومان إنجاردين<sup>(٩)</sup> Roman Ingarden الذي عني بدراسة العمل الفني باعتباره موضوعاً تقصد إليه الذات intentional

<sup>(٩)</sup> Roman Ingarden, Des Literarische Kunstwerk, 1930.

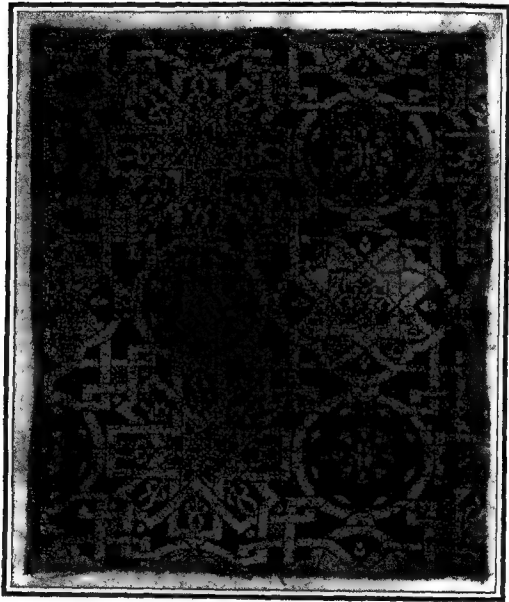


object وميكل دوفرن<sup>(١٠)</sup> Mikel Dufrenne الذى اتبع فلسفة سارتر وميرلوبونتي فسي منهجيهما الفينومينولوجي وتأثر بكتابات هيدجر الجمالية خاصة فى تفسيره للمعبرة الجمالية واعتباره لها كشفاً عن كينونة الأشياء، ووجه عناية خاصة إلى البحث عن طبيعة وجود الموضوع الاستطيقى وموضعه الإنطولوجي، وانتهى دوفرن إلى الرأى الذى يأخذ بأن الموضوع الجمالى متعيل ولكنه فسي نفس الوقت موضوع مفرد.

---

(10) Mikel Dufrenne: Phénoménologie de l'expérience esthétique 2 Vols 1953.





نسيجات بزخرفة إسلامية







## الفصل الرابع

### الاتجاه الرمزي في الفلسفة والفن

#### مقدمة :

تعرض الفلسفة اليوم لهجوم عنيف، إذ أصبحت في نظر كثرة من المتخصصين فيها نوعاً من الألفاظ غير المجدية في الحياة. ولعل مرجع ذلك أن الأسس الفكرية، أو بمعنى أدق أن الأفكار الموجهة لها *generative ideas*<sup>(1)</sup> التي كانت مثمرة ابتداء من القرن السابع عشر قد استنفدت طاقتها ونضبت عن الإبداع. ولذلك فقد أصبح لزاماً على الفلسفة في أيامنا هذه أن تخلق لنفسها طريقاً جديدة إذا أرادت أن تصل إلى منابع العصب والإبداع وأن تطور من نفسها حتى تواكب التقدم العلمي والتطبيقات التكنولوجية الهائلة التي تمت في هذا القرن العشرين.

وإذا حاولنا الوصول إلى جذور الفكر الفلسفي الحديث فسوف نعهدها ترجع إلى الاتجاه التحريسي الذي دعا إليه بيكون وهوبز ولوك وهيوم — ثم أثمر بعد ذلك الفلسفة الوضعية *positivism* التي جعلت موضوعها الرئيسي تأمل خطوات العلماء، فجعلت الفلسفة، تابعة للعلوم الطبيعية — ومن الواضح أن هذه النزعة التحريسية وريبتها الوضعية لا يمكن لهما أن يشكا في وجود العالم الخارجي، كما أنهما لا تثيران مشكلات رئيسية في نظرية المعرفة، بل لقد سلم أكثر المفكرين في هذا الاتجاه بأن الحقيقة هي ابنة الواقع التحريسي.

وحاولت العلوم الإنسانية التي ولدت في حضن هذا المناخ التشبه بعلوم الطبيعة، ودافع علم الاجتماع وعلم النفس عن دقة نتائجها بأنهما مازالا يالغان ومازالا يصنعان، ولكن الملاحظ أنهما لا يمانون نمواً طبيعياً كما نمت علوم الفيزياء والكيمياء شأن أي مخلوق من المخلوقات الطبيعية.

أما عن فروع الفلسفة وخاصة المنطق، فقد قام بوظيفة "حامل الرأية" *Line-man* ملاحظ سير القطار وموجهه كي لا يخرج على القضبان، فمهمته أن يوجه التفكير على النحو السليم ليصل إلى النتائج الصحيحة.

---

<sup>(1)</sup> cf. S.K. Langer *Q Philosophy in a new Key mentor Books*, 1952, ch.I.



غير أن هذه المهمة بدأت تتغير منذ قامت فلسفة الرياضيات في العشرينات من هذا القرن وبدأت تؤكد حقيقة معينة، هي أن الرياضيات وإن تعاملت مع الكم العددي أو الهندسي، إلا أنها لا تدعى أن نقطة البداية فيها هي المعطيات الحسية *sense Data*، وإنما يتعامل الرياضيون بواسطة ثوابت ومتغيرات لا تعتمد على ملاحظة الواقع التجريبي — إنما معطياتها إشارات ورموز *Symbols*. ثم ما لبثت العلوم الطبيعية المعاصرة أن استعصمت هذا المنهج الرياضى الذى يتعامل برموز ومجردات هي بمثابة اعتزال للواقع التجريبي. وكذلك دخلت الرياضيات كأداة لا غنى عنها فى هذه العلوم الطبيعية التجريبية.

وكان أساس كل ذلك هو قدرة العقل الإنسانى والعلوم الحديث على استبدال العلامات والرموز المجردة بالوقائع الحسية، وحلت التصورات *Concepts* محل الكائنات أو موجودات العالم الخارجى.

وإذا كانت البناءات الرياضية مجرد رموز، فإن معناها يتلخص فى العلاقات *relations* لا فى الجواهر *substances* الموجودة. فالأعداد والدرجات *degrees* تقوم بوظيفة معينة هي أنها تعنى صفات للأشياء الموجودة فى العالم.

ففى عالم العلوم الرياضية والطبيعية يفترض العالم أن "س" تعنى شيئاً وأن "ص" تعنى شيئاً آخر، وأن "س" و "ص" ترتبطان بعلاقة معينة، وأن نتائج معينة ترتب على هذه العلاقة، فإذا جاءت التجربة وكذبت هذه العلاقة، فعندئذ يحاول العالم تغيير معنى الرموز المذكورة (س) و (ص). ولكن لا يمكن لأى عالم يعتمد على المنهج الرياضى أن يقول: هذا هو "س" فيترتب على ذلك أن يكون له من الصفات كلها وكلها.

وإيمان العلماء المحدثين فى دقة ويقين الرياضيات جعلهم يؤمنون تدريجياً أن عملهم يعتمد على الحسابات أكثر ما يعتمد على الملاحظات، واستبدل العلماء الرموز بالقوائم القديمة التى كانت تضم الكائنات الملاحظة فى الواقع. وكثيراً ما تكون التجربة الحاسمة فى العلوم التجريبية المعاصرة قائمة على رموز لا على ملاحظات مباشرة للأشياء.

وكذلك نجد العلماء فى معاملهم قد غيروا تماماً من طرق التحريب القديمة، فهم لا يلاحظون الموجودات المحسوسة التى يودون دراستها بقدر ما يتعاملون برموزها. إنهم يلاحظون حركات الإبرة والمؤشر أو لوحات حساسة من الأعضاء، فالقراءات قد حلت محل الملاحظة



المباشرة، لأن الأشياء لم تعد سوى نقاط أو خطوط منحنيات على الورق، فهذه النقاط وهذه الخطوط لها قيمة تحريرية لا شك في ذلك، لأنها تشير إلى الظواهر المراد دراستها.

ومما سبق ذكره يتضح كيف أن العلم المعاصر قد زوّد الفلسفة بمفتاح جديد لمشكلاتها القديمة حين كشف عن سر الرموز ودورها في تقدم وبناء المعرفة الإنسانية.

وقد بدأت معالم هذا الاتجاه تميز خلال عشرينات وثلاثينيات هذا القرن. ومن أبرز المؤلفات التي كتبت في ضوء هذا الاتجاه الجديد. كتاب أوجدن وريتشاردز "معنى المعنى" سنة ١٩٢٣، و "فلسفة الأشكال الرمزية" لأرنست كاسير في ثلاثة أجزاء - برلين أعوام ١٩٢٣، ١٩٢٤، ١٩٢٩، وكتاب "اللغة والحق والمنطق" لأير - لندن سنة ١٩٣٦، و"التركيب المنطقي للغة" لرودلف كارناب - لندن سنة ١٩٣٥، و "الرمزية معناها وآثارها" لألفرد نورث وايتهيد - نيويورك سنة ١٩٢٧، و "أسس الإشارات" لتشارلز موريس - شيكاغو سنة ١٩٣٨. وهذه كلها نماذج لا تستغرق كل أهمية الرمزية وفلسفة العلم وفلسفة الفن، ولكنها أمثلة توضح أهمية هذا الاتجاه.

ولقد كان تأثير هذا الاتجاه الرمزي أوضح ما يكون في مجالين من أهم مجالات العلوم الإنسانية، هما مجال علم النفس وعلم المنطق: ففي علم النفس ظهر اتجاه التحليل النفسي، وفي علم المنطق ظهر المنطق الرمزي. وفي كل من هذين المجالين اختلفت قوة الرموز دوراً رئيسياً، وإن كان المحرك لهذه القوة هو الطب في مجال التحليل النفسي، والرياضيات في مجال المنطق. واختلفت كذلك وظيفة الرمز في كل من هذين المجالين، لأن المنطق الرمزي ليس رمزياً بالمعنى الفرويدي، وتحليل الأحلام لفرويد لا صلة له بالتركيب المنطقي، وكل منهما استغل الرمز على طريقته الخاصة.

ولقد ظهر أن محاولة تطبيق العلية الطبيعية - التي تقلدت بفضلها العلوم الطبيعية - في مجال العلوم الإنسانية خاصة علوم الاجتماع والنفس وعلم الجمال، لم تود إلى نتائج ذات أهمية. وعلى الرغم من أن البحث في المنبه والاستجابة قد اتخذ أبعاداً كبيرة في علم النفس، إلا أنها مع ذلك لم تود إلى نتائج علمية دقيقة، وإذا تمسكنا بمنهج العلوم الطبيعية في علم النفس، فإننا ننزل إلى علوم الفيزيولوجيا والحياة والوراثة ونبتعد عن المشكلات التي كنا نقصد إيجاد حلول لها.

ومن هنا فإن النزعة الطبيعية التحريية الموروثة عن القرن التاسع عشر لم تثمر كثيراً في مجال العلوم الإنسانية، الأمر الذي جعل الاتجاه إلى البحث بمنهج جديد في نظرية العلم والمعرفة



كان أساسه التصور الرمزي للمنطق والذي التقى بمشكلات جديدة فى المعرفة الإنسانية. وكان أهم ما انتهى إليه هذا الاتجاه الجديد فى نظرية المعرفة هو اكتشاف أن الاستجابة الإنسانية human response ليست استجابة سلبية، ولكنها دائماً استجابة إنشائية constructive ، لأن العقل لا يتعامل مع الواقع الخارجى مباشرة، بل يتعامل مع رموز من صنعه، سواء كان ذلك فى العلم أم فى سائر العبرات الأخرى العملية أو الوجدانية.

وبهنا بهذا الصدد أن نذكر أهم إنجاز لهذا الاتجاه فى علم الجمال عند أرنست كاسيرر وسوزان لانجر.

كاسيرر : ١٨٧٤ - ١٩٤٥

تأثر كاسيرر بفلسفة كانط عندما تتلمذ فى برلين على جورج زمل Simmel وهرمان كوهين، ثم أصبح من أبرز الكانطيين الجدد الذين ضمتهم جماعة ماربورج. وأهم ما أضافه كاسيرر لفلسفة كانط هو نظريته إلى المعرفة على أنها لا تكشف عن طبيعة الكون وحده بقدر ما تكشف عن طبيعة العقل الإنسانى. ثم أن المعرفة لاتمثل إلا مظهرأ من مظاهر نشاط العقل الإنسانى، فالعقل الإنسانى يقوم بوظائف مختلفة فى علاقته بالبيئة المحيطة به، ولكى نعرف نوعية العمليات التى تدخل فى علمه ومعرفته، فلا بد أيضاً من فهم مظاهر النشاط الأخرى التى يقوم بها فى ميادين اللغة والأساطير.

وعمليات الإدراك الإنسانى مثلاً لا تتم بغير أن يصطنع العقل لنفسه أدوات وتصورات يدرك من خلالها البيئة الخارجية، ومن هذه التصورات: اللغة وتصورات المكان والزمان والعدد والعلية والجهور. ومعنى هذا هو أن الفكر الإنسانى يصطنع لنفسه أدوات هى نظم من الرموز ينظم بها معطيات الخبرة، وهو فى ذلك لا يبتدع أسلوباً مختلفاً عن أسلوبه عندما يحاول أن ينظم حياته الانفعالية ومشاعره نحو نفسه وغيره وبيئته من خلال الفن والأساطير. فأى خبرة إنسانية سواء كانت خبرة نظرية علمية أم وجدانية خيالية أو انفعالية سلوكية، لا تتم بغير أدوات منظمة يبتدعها الإنسان.

لذلك فقد تجاوزت اهتمامات كاسيرر فلسفة العلم لتكون فلسفة للحضارة تشمل فلسفة اللغة والفن والأساطير، فهذه النظم ارتفع وعى الإنسان عن مستوى الوعى الحيوانى. وفلسفته تعد امتداداً لفلسفة هيكل التى كانت محاولة لتفسير ظواهر الروح، ولكنه لم يخضع هذه الظواهر لمنطق عقلانى قبلى كما فعل هيكل، وإتما اعتمد على كثير من نتائج علوم الحياة وعلم النفس والأنتروبولوجيا.



وكان أهم ما وضعه كاسيرير وميّر به الإنسان هو قدرة الإنسان على تجاوز مرحلة الاستجابة للمنبه التي يقف عندها الحيوان والطفل، والارتفاع إلى مستوى القدرة على الاستجابة غير المباشرة للأشياء المحيطة، إذ تتحول المنبهات إلى رموز ومعاني بواسطة ما يسميه كاسيرير بالجهاز الرمزي. فيفضل هذا الجهاز لا يتعامل الإنسان مع الأشياء مباشرة، بل يتعامل برموز لها معاني معينة ينشئها الإنسان لنفسه ويستجيب لها. إن هذا الجهاز عند الإنسان أشبه ما يكون بمحول كهربائي هائل يتلقى المؤثرات التي تقع في مخيرة الإنسان ثم يشكلها في لغة أو في علم أو في أساطير أو في فن.

وكثير ما يستجيب الإنسان لظواهر معينة باستجابات لا يمكن أن تصدر عن الحيوان، فقد يتزين، وقد يلجأ إلى الوشم، وقد يرقص بطقوس معينة لإرضاء لقوى الطبيعة، أو قد يظل يظف راقصاً حول مغارة لتفتح أبوابها، في حين لا يمكن لفأر أن يقوم بمثل هذا السلوك في محاولته الخروج من متاهة أو فتح باب المصيدة<sup>(٢)</sup>.

كذلك نجد الإنسان ينشئ أشياء لا تحقق أي حاجات عملية وإنما لمجرد نشاط هذا الجهاز والتعبير عن قدراته، ولذلك حين يثرثر الطفل أو يتحدث الإنسان لمجرد لذة الكلام، فاللغة وإن كانت تقوم بعملية التواصل بين أفراد المجتمع، إلا أنها من جهة أخرى إفراز ونشاط ويحاول الإنسان بواسطته التعبير عن عبرته الخاصة، لأنها ليست إلا نوعاً من أنواع العمليات الرمزية التي يقوم بها الإنسان.

ومن هذه العمليات أيضاً ما يأخذ شكل سلوك معين في إنشاء طقوس وأساطير السحر، وذلك عند محاولة الإنسان التعبير عن عبرته الانفعالية الجماعية التي تصاحب الصيد والحرب والزواج والموت. عندئذ يقوم جهازه الرمزي بإفراز أشبه ما يكون بإفراز النحل للعسل أو بناء الطير لعشه وهنا يتصرف الإنسان وكأنه مدفوع بقوة ضاغطة تضطره إلى هذا السلوك، لشأنه شأن الإنسان الذي يسلك بضبط دوافع اللاشعور سلوكاً لا يبدو عقلانياً ولا مبرراً وفقاً لمدرسة التحليل النفسي. ومن هنا يتضح التقاء فلسفة الأشكال الرمزية عند كاسيرير بمدرسة التحليل النفسي عند فرويد في تفسيرهما لظواهر الحياة الإنسانية سواء كانت سوية عند كاسيرير أو مرضية عند فرويد. فالرقص والفن والأساطير والعلم هي أعراض لعمليات رمزية يفرزها الإنسان شأنها شأن الحلم والهلديان حين تكون أعراض ضغط اللاشعور الجنسي عند فرويد.

---

<sup>(2)</sup> cf. Langer. Ibid., p. 29.



ولقد حاول كاسيرر التمييز بين أشكال الفكر الإنساني المختلفة لبيان اختلاف المنظور في كل منهما، فالعلم تعميم يستعمل اللغة والتصورات المنظمة للادراك الحسى، فهي تموضع أو تجسد objectification لانطباعاتنا، أما الفن فيعتمد على تكيف الخبرات الشعورية وهي تموضع لحدسنا بالصور. وتقترب الأساطير من الفن، فكلاهما تكيف للانفعالات التى تصاحب خبرات الانسان فى الحياة، ولكن الأساطير تقترب من الدين، لأنها تنطوى على معتقدات معينة، ولا يكون الفن كذلك لأنه أقرب إلى الوهم. والأساطير تراث اجتماعى، فهي ترتبط كل الارتباط بطرق السلوك الذى يأخذ شكل الطقوس فى المجتمعات القديمة، وهي تقدم التفسير النظرى الذى يبرر قيام الجماعة بهذه الطقوس وما يصاحبها من انفعالات.

وأخذ كاسيرر عن كانط وعن الكانطيين الحدد تفسيرهم للفن على أنه ميدان مستقل عن ميدان المعرفة العلمية التى تعتمد على تصورات الذهن، ورأى أن الخلق الفنى أقرب ما يكون إلى عملية إبداع وتشكيل، أو هو ثمرة تفاعل تصورات الذهن وانطلاق الخيال الحر، فالصورة والحرية كلاهما من أهم منابع الخلق الفنى، وهما ليسا خصمين بل حليتين ضروريتين مكملان لبعضهما فى كل العبريات الفنية.

#### سوزان لانجر (١٨٩٥ - ٩)

وقد سارت سوزان على خطى كاسيرر، فهي ألمانية الأصل مثله تأثرت بتأججه الرم الذى ظهر فى دراستها للمنطق فكتبت مقدمة للمنطق الرمزي عام ١٩٣٧، ثم طورت أفكار وطبقت منهجها على الفلسفة بوجه عام فى كتابها "الفلسفة فى ضوء جديد" (٩٤٢) Philosophy in New Key عرضت فيه للرمزية فى مجالات مختلفة عديدة كالعلم والدين والفن والموسيقى، ثم عممت نظريتها فى الموسيقى على كافة الفنون فى مؤلفها "الوجدان والشكل" (١٩٥٣) Feeling and From و "مشكلات فى الفن" (١٩٥٧) Problems of Art.

وقد حافظت لانجر على أسس فلسفة كاسيرر الكانطية الجديدة، فتوسعت فى فهم الملكات والمبادئ المنظمة للخبرة الإنسانية سواء كانت فى العلم أو فى الفن أو فى الدين، وبينت كيف يتجاوز الإنسان باللغة مرحلة الاستجابة المباشرة للبيئة، وكيف يستطيع بفهمه لمعاني الأشياء أن يحيا فى عالم هو من الاتساع أضعاف عالم الحيوان. إنه لا يتعامل مع الأشياء مباشرة، بل مع شبكة من الرموز، ولغة الإنسان ليست مجرد اتصال communicative ، بل هى أكثر من ذلك، لأنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان فى صورة يفهمها representative.



والفن يشكل عالم الوجدان الإنساني، وبواسطة هذا التشكيل يصبح الوجدان موضوعاً للتأمل. لذلك تنفق سوزان لانجر مع عدد كبير من نقاد الفن الذين عرفوا الفن بأنه شكل أو صورة معبرة *Significant Form*، على حد تعبير الناقد التشكيلي كليف Clive Bell وروجر فرى Fry، فقد انتهى هذان الناقدان إلى هذا الرأي فيما يتعلق بالتصوير، خاصة بعد تطور هذا الفن تطوراً نأى به عن أن يكون تمثيلاً، وظهرت فيه الاتجاهات التجريدية إلى حد أن كاد يستغنى فى بعض الأحيان عن تقديم أى موضوع فى بعض اتجاهاته *Non Objective Art*. كذلك عرف بل وفراى الانفعال الجمالى بأنه استجابة للعلاقات الشكلية ولتنوع الصورة فى العمل الفنى لأنها موضع الابداع والخلق والعنصر الثابت الخالد فى أى عمل فنى.

وإذا صدق هذا الرأي بالنسبة للفنون التشكيلية، فإنه يصدق بوضوح أكثر إذا ما طبق فى مجال الموسيقى، فالموسيقى فن لا – تمثيلي، وهى فن يختفى المضمون فيه حتى ليتحد بالشكل، وفى الموسيقى لا يحتاج المتذوق لها أن يبحث عن أى تصورات أو أى تمثيل مستمد من العالم الخارجى لأنها على حد قول الناقد الموسيقى إدوارد هانسلوك لا تمثل شيئاً من العالم الخارجى وإنما هى عالم آخر من الأفكار الموسيقية.

ولكن سوزان لانجر تضيف فى تفسيرها للشكل والصورة فى فن الموسيقى بأنها أشكال معبرة عن جانب هام جداً من الانسان هو عالم الوجدان تعبر عنه، فالانتماء الموسيقية فى نموها وصراعتها وتوقفها وسرعتها تماثل مايجرى فى باطن الانسان من مشاعر ووجدانات. ويمكن أن تكون الموسيقى بهذا المعنى تجسيدا لحياة الوجدان، وتشكياً لرمز لما يجرى فى باطن الانسان من انفعالات، ولكنها ليست تعبيراً مباشراً عن انفعالات الإنسان ووجداناته، وإنما هى تشكيل لتصوراته عن هذه الانفعالات والوجدانات يمكن تأمله ويمكن أن يكون مشتركاً بين الفرد وغيره من أفراد المجتمع. وبذلك يتطوى الفن على قيمة معرفية مصلرها أن الانفعال يتحول إلى موضوع يمكن فهمه وله تصورات ومعنى.

وفى هذا تختلف سوزان لانجر عن فلاسفة التحليل المنطقي وأتباع الوضعية المنطقية عندما يفسرون القيم الجمالية تفسيراً سيكولوجياً فيسلبونه المعنى طالما كان فى رأيهم مجرد تعبير عن الانفعالات الخاصة بالمتذوق وطالما كانت الأحكام الجمالية عبارات لا تتطوى على أية حقيقة، إذ لا يمكن وصفها بالصدق أو بالكذب.



وكذلك تختلف لانحر عن فلاسفة التحليل المنطقي حين ترى أن عالم المعنى لا يقتصر على المعرفة العلمية وحدها، بل إن الإنسان يستعمل قدراته العقلية في تصوير ما يخفيه وما يحبه، وهو لا يستعمل قدراته العقلية في العلم فقط، بل يستعملها في تشكيل عالمه الفني وفي تصوراته الأسطورية، ولذلك فهي ترى أن للفن دوراً عظيماً في الكشف عن عالم من المعاني والبناءات التي ينشؤها الإنسان ولا تكون أقل أهمية في الكشف عن حقيقة فكره عن النظم العلمية المختلفة.

وتنتهي لانحر إلى القول بأن هناك قدرأ من المعرفة يتدخل في الإدراك الفني عند الفنان والمتلقي. ولشرح القيمة المعرفية في الإدراك الفني يمكن أن نجعل نقطة البدء ما ذهب إليه كثير من الفلاسفة والمفكرين من أن الفن يعتمد على حدس intuition معين. ولكن تورط أكثر القائلين بهذا الحدس الفني في وصفهم لهذا الحدس بمصالح تجعله أقرب إلى الإلهام وإلى الرؤية اللاعقلانية أو إلى أنه شعور feeling، وهنا توجه لانحر نقدها لهذه التفسيرات التي ارتبطت بالحدس. وأول ما تؤكد هو ضرورة الاحتراز من الخلط بين المعرفة الحدسية وبين الشعور feeling، ذلك لأن الشعور هو ميل للاعتقاد في مبدأ معين يوجه سلوك الإنسان، وليس الشعور معرفة. كذلك ليس هذا الحدس إدراكاً إلهامياً بكائنات غيبية لا علاقة لها بأحداث الواقع، بل إنه فهم وإدراك يتعامل برموز مرئية أو كانتات مدركة إدراكاً حسياً.

والخلاصة أن الحدس لا يمكن تفسيره على أنه نوع من المعرفة التي تملو على الحدس والعقل، ولكنه منهج في المعرفة يتدخل مع الحس والعقل.

وتشير لانحر إلى التفسير الذي وضعه أوينج C.A. Ewing في محاضرة له في الأكاديمية البريطانية عام ١٩٤١ عنونها "العقل والحدس" Reason and Intuition ، إذ يذهب في مقالته هذه إلى القول بوجود إدراك مباشر غير استدلالى ومن الضروري التراض وجوده في كل استدلال. لمظلاً عندما نستدل على نتيجة معينة فنحن ندرك مقدماً بأن هناك ارتباطاً بين هذه المقدمات وهذه النتيجة، وهذا الإدراك المباشر ليس استدلالاً، ولكنه حدس ضرورى يخدم الاستدلال.

وهذا الإدراك الحدسى سبق أن توصل إليه الفيلسوف الانجليزى جون لوك في بحثه في "الفهم الإنسانى" <sup>(٦)</sup> وسماه بالنور الطبيعى Natural Light، وضرب أمثلة توضحه في معرفتنا التي تقوم على أنواع من الإدراك الحدسى المباشر، وأهم هذه الأمثلة قوله إن العقل يدرك أن

---

(٦) Loke Q Human Understanding



الأبيض ليس أسود، وأن الدائرة ليست مكونة من زوايا، وأن الثلاثة أكثر من الإثنين ومساوية لواحد وإثنين. إن مثل هذه الإدراكات المباشرة للعقل غير استدلالية وهى المقصود بالحس. ويفهم من ذلك أن الحس عند لوك ليس اكتشافاً لحقيقة ميتافيزيقية تسمى بالجوهر Substance، ولا هو التقاء بمادية لا يدركها الإنسان العادى، بل هو منهج فى المعرفة لا يتعارض والتفكير الاستدلالي، بل إن التفكير الاستدلالي يفترض وجوده عندما يتعلق الأمر بإدراك العلاقات والأشكال والمعاني. وبهذا تأخذ لانحر بما سماه لوك بالنور الطبيعي، لأنه حس متج لمعرفة منطقية، وهو ذلك النوع من الإدراك المباشر الذى يدرك الخصائص الشكلية والعلاقات والمعاني والمعزجات والأمثلة، وهو أسبق من أى إيمان belief يحمل الصواب والخطأ وأسبق من أى عمليات تفكير استدلالى يمكن أيضاً أن تصح أو تخطئ. إنه لا يكون صادقاً أو كاذباً، ولكنه إما موجود أو غير موجود.

وعندما نكون فى مجال الفن فنحن لابد أن نتمد على هذا الإدراك الحسى، لأننا لا نقوم بعمليات فكرية استدلالية عند تذوقنا للفن. إننا نترك الشكل، وهو رمز يبدعه الفنان وينشئه، ولكنه لا يقصد أن يشير به إلى تصورات محددة ولكنه يتركه يوحى لنا بمضمون Import وليس بمعنى محدد Meaning. فالعمل الفني يتميز بأنه رمز وليس إشارة أو علامة Sign، إنه ليس كلمات أو العلامات التى تستخدمها العلوم المختلفة وتسمى مجازاً برموز، لأنه ليس أداة بها معنى محدد. وقد سبق أن وضع تشارلز موريس الفرق بين الرمز الفني وبين الرموز أو الإشارات والعلامات المستخدمة فى العلوم Signs، حين ذكر أن الإشارة ليس لها معنى نستعمله من تأملنا لها، وإنما تستمد معناها من دلالتها على شئ ننطق على أن نستعملها للإشارة إليه، أما الرمز Symbol فله فى ذاته مضمون خاص به ندركه مباشرة من مجرد تأملنا له وانفعالنا به، فكان الشكل يوحى بالمضمون ويتحد به اتحاداً عضواً بحيث يترتب على ذلك أن أى تغيير فى الشكل يثبته تغيير فى المضمون، فلو غيرنا فى اللون الأسود فى اللوحة واستبدلناه بالأحمر فلن يظل المعنى واحداً، أما الإشارة فى فصلتها بمعناها صلة إتفاقية مصطنعة، ومن ثم يصبح فى إمكاننا أن نستبدل إشارة بإشارة أخرى متى اتفقا على أن يكون لها نفس المعنى كما لو استبدلنا العدد ٣ بالعبارة ٢ + ١ أو رمزنا لها بالمثلث.<sup>(٤)</sup>

وبناء على هذا التفسير لطبيعة الإدراك الخاص بالرموز الفنية يمكن للناظر أن يقول إن اللوحة والتمثال هي رموز لها مضمون وجداني وتكشف عن نوع معين من التصورات المعرفية بهذا المضمون، وأن كل هذه العناصر هي التي تكون موضوعاً للإدراك الحسى الذى يتدخل عند تلوق الفنون، ويزداد هذا الإدراك كلما كان الشكل أكثر تعبيراً وإيضاحاً عن المضمون.

(٤) cf. Charles Morris : Science, Art and technology. The Kenyon. Review. 1939. PP. 409-423.



وواضح مما سبق أن الإدراك الفني يقع دائماً على الشكل ويفهم بغير تعميم أو استدلال أو تجريد، لأن الفن الحيد فيه التجريد والتعيين معاً وفي آن واحد، إنه تجسيد لما هو كليّ. ويقترّب الكاتب الفرنسي Flaubert من هذا الرأي عندما يقول إن الفكرة Idea لا تدرك منفصلة عن رمزها، إنها الكلي في الشئ. Universalium in Re فالإدراك الحدسي الذي تنبثق بواسطته الأعمال الفنية ليس شيئاً مختلفاً كل الاختلاف عن إدراكنا الحدسي للأشكال والعلاقات التي تدخل مادة لتفكيرنا الاستدلالي في الحياة اليومية.

كذلك يتضح لنا أن الرؤية الفنية لا تنفصل عن رؤيتنا لموجودات هذا العالم المحيط بنا في حياتنا اليومية، ولكنها تتميز بأنها تدرك الصور المعبرة عن ذلك الجانب الوجداني الذي لا تستطيع اللغة العادية التعبير عنه والذي يشكل أسلوب الحضارة والثقافة التي نعيشها.

فاللغة والفن يقومان بمهمة واحدة هي تصوير وتشكيل خبراتنا. اللغة تشكل وتصوغ إدراكنا لموجودات البيئة الخارجية المحيطة بنا وعلاقتها به. أما الفن فهو يشكل ويصور حقائق عالماً الباطني وما فيه من وجدان وانفعال ومشاعر ويقدمها في رموز ويلعب الخيال الفني الدور الرئيسي في إبداعها. ومما لا شك فيه أن الفن يكشف عن عالمنا الداخلي بقدر ما تكشف اللغة عن عالمنا الخارجي؛ فاللغة تنظم خبراتنا الحسية وانطباعاتنا بما حولنا من أشياء وتستخدم في هذا الرموز الاستدلالية Discursive، أما الفن فيقوم بتصوير خبراتنا الشعورية بواسطة رموز تمثيلية Presentational Symbols.

وبخلاصة القول هو أن الفن يقوم بدور عظيم في الكشف عن أساليب الوجدان التي تختلف باختلاف الحضارات وتغير بتغير الأجيال، كما أنه يؤثر في طرق وأسلوب الإدراك الفني حين يقوم بتجسيد الوجدان وتصويره في أشكال وصور قابلة للإدراك الفني، أي أنه يحول ما هو وجدان ذاتي في طبيعة الإنسان إلى موضوع Objectification of emotions ولكنه في نفس الوقت يمكن أن يقوم بعملية أخرى عكسية حين يدرّب عيوننا وأذنانا وإدراكنا على استيعاب جانب من البيئة الخارجية ويحوّله إلى عالم خاص بنا فتشبع الحقيقة الخارجية بمعاني وصور وخيالات من خلق أنفسنا، وبهذا فهو يخلق الماتية على الطبيعة الخارجية Subjectification of Nature.



الفن باعتصار في رأى الفيلسوفة المعاصرة سوزان لانجر يقوم بتوظيفتين عكسيتين: الوظيفة الأولى هي أنه يحول العبارة الذاتية إلى موضوع ندركه إدراكاً فنياً، والوظيفة الأخرى المقابلة هي أنه يحول الموضوع إلى عبارة ذاتية.

وتنتهى سوزان لانجر من ذلك إلى تأكيد أهمية التربية الفنية حين تصفها بأنها تربية للوجدان والمشاعر الإنسانية، وتهذيب لهذا الجانب الذى لا يستطيع اللغة العلمية الوصول إليه. وترى أن إهمال هذه التربية يعرض أفراد المجتمع لفوضى الانفعال والوجدان الذى يسيء إلى الطبيعة البشرية، فالفن السوى رمز لشعور ووجدان سوي<sup>(٥)</sup>.

---

(٥) cf. Langer : Artistic perception and Natura +++ Problems of Art. pp. 53.







## الفصل الخامس

### نماذج من الفكر الجمالى فى أدبنا المصرى الحديث

على مدى تاريخ الفلسفة كانت فلسفة الجمال تعنى بالبحث فى مبادئ النقد الفنى والإحساس بالجمال وإبداعه وهى على صلة وثيقة بمبادئ المعرفة والسلوك الأخلاقى. فالجمال وإن كان القيمة العليا التى يسعى إلى تحقيقها فيما يبدعه ويتذوقه من آثار فنية وأدبية فإنه على صلة بالخير الذى هو القيمة العليا التى توجه أحكامه بالخير والشر على السلوك وعلى الحق الذى هو غاية المعرفة.

ولما كان لكل قيمة من هذه القيم الثلاث معاييرها التى تختلف باختلاف الزمان والمكان وباختلاف حاجات الإنسان ورغباته، فقد تعددت فلسفات الجمال واختلفت مذاهبه ومن هنا كان لتاريخ الفكر الجمالى أهميته منذ اليونان حتى العصور الحديثة والمعاصرة.

ولما كان فكرنا العربى المعاصر يكون حلقة خاصة لها جنودها الممتدة فى التراث الإنسانى والمتشابهة بالحضارة المعاصرة، وكان للإبداع الفنى والأدبى أثره فى فكر مفكرينا، فقد رأينا ضرورة إضافة هذه الحلقة لتكمل الحلقات السابقة وذلك بعرض بعض النماذج الهامة لدى بعض أعلام فكرنا المصرى الحديث وفى مقدمتهم عباس محمود العقاد وتوفيق الحكيم وزكى نجيب محمود.

#### أ - الجمال والحرية عند العقاد

ذهب مفكرنا وأديبنا الراحل عباس محمود العقاد منجذباً فى الفن والجمال يدور حول العلاقة بين الجمال والفن والحرية.

ورأى العقاد أن تقدير الأمم للفنون الجميلة يميز عن مقدار حبها وتعلقها بالحرية، ذلك لأن الصناعات والعلوم إنما تحقق مطالب العيش، والأمم تساق إلى مزاولتها مرغمة مجبرة شأنها فى ذلك شأن من يأكل ويشرب ويلبس ويلبى حاجاته بالضرورة وليس مختاراً مريداً، وإنما تعرف الأمم



الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شئ جميل وشئ أجمل منه وتترك إلى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع في القلب وأدنى إلى إرضاء اللوق وإعجاب الحس. ولا يكون ذلك فيها إلا حين تحب الجمال منظوراً أو مسموعاً أو جاثلاً في النفس أو مثلاً في ظواهر الأشياء وذلك الذي عيناه بالفنون الجميلة.

ومما لا شك فيه أن ممارسة الفنون ممارسة لحرية اختيار الإنسان عندما تراه يفاضل ويميز بين شيئين جميلين لا يفي من وراء هذا التفضيل اجتناء منفعة أو حاجة سوى إثبات القصة الجمالية. والحرية التي يقصد بها العقاد لا تعنى عنده التخلص من القيود لأن القيود والقوانين هي أسس اختيار الحرية.

يقول : انظر إلى بيت من الشعر وتصرف الشاعر فيه، إنه مثل حق لما ينبغى أن تكون عليه الحياة من قوانين الضرورة وحرية الجمال.

فهو قيود شتى من وزن وقافية غير أن الشاعر يعرب عن إطلاقه نفس لا حد لها حين يعطو بين كل هذه السدود خطوة اللعب، ويظهر من فوقها طفرة النشاط ويظهر بالخيال في عالم لا قائمة فيه للعقبات والعراقيل.

ولعل أسس توحيد العقاد بين الحرية والجمال مستمد من تعلقه بعالم الأحياء، فما نراه متناسباً في الحجم والشكل، إنما يكتسب صفة الجمال لأنه أقرب الصفات التي تساعد الكائن أوالعضو على أداء وظيفته في أسر وسهولة.

وكلما زاد نصيب الشئ من العوائق التي تقيد أدائه لوظيفته، تناقص نصيبه من الحرية والجمال على السواء.

وليس مجرد أداء العضو أو الكائن لوظيفته هو المقصود، ولكن المقصود هو كل ما يسر للعضو حرية الحركة.

ويعمم العقاد هذه الفكرة فيقول : إن الملمس الجميل هو الملمس الناعم الذي تنساب عليه اليد فلا تحس ما يعوق حركتها، والصوت الجميل هو الصوت الحر السالك الذي لا ينحاش كما يقول المنون والذي تحس وأنت تسمعه أنه خارج حنجرة لا عقلة فيها، بل يمكنك أن تقول مثل هذا القول في الفكر الجميل، فتصفه بأنه هو الفكر الحر الذي لا تزين عليه الجهالة ولا تنقله العرافات ولا يصد عنه أن يصل إلى وجهته صادم من العجز.



ثم يمكنك أن تقول مثل ذلك في الفنون الجميلة جملة واحدة. لأنها هي الفنون التي تشبع فيها حاسة الحرية وتتغلب بها حدود الضرورة والحاجة، وما من شيء تستعمله وتخف نفسك إليه وهو مغلول الخيال متقيض عن وظائفه حتى الأخلاق ما من جميل فيها إلا كان جماله على قدر ما فيه من غلبة على الهوى وترفع عن الضرورة وقوة على تصريف أعمال النفس في دالة الحرية والاختيار.

فالجمل إذن هو الحرية والجمال في الجسم الإنساني هو حرية وظائف الحياة وسهولة مجراها ومطابقة أعضاء الجسم لأغراضها وقيام هذه الأعضاء مقام الأدوات العملية لكل إشارة من إشارتها.

### ب = التعادلية والمطابقة الأفلاطونية عند الحكميم

عاصر توفيق الحكميم ما جرى على الساحة الفكرية في مصر من كفاح ضد الاستعمار وشارك الدعوة للاستقلال والحكم الذاتي كما شاهد الصراع الذي احتدم في الثلاثينات والأربعينات بين انصار التراث وانصار الثقافة الغربية.

وقد صاغ الحكميم نظريته التي أطلق عليها اسم التعادلية بعد أن دعى الانتفاضات السائدة في الفكر والفن والأدب المعاصر له.

والتعادلية عنده تدعو إلى إيجاد توازن في كل أنحاء الحياة الإنسانية وقد وضع أن هذا التوازن كان موجوداً دائماً لدى المصري منذ أقدم العصور إلى أن جاء عصر الملمس ففضى على هذا التوازن لصالح العقل، ومن هنا فقد دعا الحكميم إلى أهمية الإيمان لمعادل العقل، ورأى أن الإنسان حر ولكنه مجبر ومسير ومحدود بالإرادة الإلهية — كذلك فإن الشر والخير متعادلان وكلاهما ضروري لمعادل أحدهما الآخر.

وفي السياسة رأى وجوب أن تعادل قوة الحاكم قوة المحكوم بحيث لا تنفرد قوة واحدة دون الأخرى.

والتعادل كما هو مطلوب لحياة الإنسان، فهو أيضاً قانون الطبيعة ورد فعل مستمر، وعلى هذا النحو ينبغي للفن والأدب أن يحققا التعادل بين الشكل والمضمون وأن يهدفا إلى تحقيق التعادل بين المتعة والجمال.



هذه الفلسفة التعادلية عند الحكيم هي محور حياده الفكرى وهى أسس حياته التأملية وسيادة نزعة المثالية التى تقصر عزوفه عن أى انتماعات حزبية أو سياسية.

لكن إدراكه للعدل الاجتماعى والحرية السياسية سرى إلى عديد من كتاباته ومسرحياته التى كرسها لنقد الثروة السياسية والنفاق الاجتماعى الدائر حوله ففى عام ١٩٣٩ ندد بالممارسات البرلمانية فى مسرحية براكسا وفى يوميات نائب فى الأرياف صور نماذج وأحوالاً اجتماعية متخلفة فى الريف المصرى وبين كيف تتحول نصوص القانون أسلحة فى أيدي السلطة تقرب بها من تشاء وكتب مسرحية السلطان الحائر، أثار فيها مشكلة السلطة وهل تكون الغلبة فيها للسيف أم للقانون.

وبعد ثورة ١٩٥٢ صور فى مسرحية الأيدي الناعمة تحول الفن فى الطريق الإرسطائية التى لم تكن تدرى شيئاً عن قيمة العمل ثم نشر عام ١٩٥٦ مسرحية الصفقة مندداً بالظلم الواقع على الكادحين وما يقع على كاهلهم من الملاك الذين لا يربطهم بالأرض سوى الاستغلال، وبعد النكسة ١٩٦٧ كتب بنك القلق فى شكل حديد سماه المسروبة.

والحقيقة هى أن الحكيم، لم يرض عن الليبرالية السائدة قبل الثورة كما لم يرض عن اشتراكية الثورة ولا عن الرأسمالية التى كانت مستغلة لثروة البلاد، ووصف الليبرالية السابقة على الثورة بأنها ليست ليبرالية سليمة، ووصف الاشتراكية المطبوعة بعد ذلك أيضاً بأنها اشتراكية غير سليمة، لأن الليبرالية الحقيقية هى التى تسمح بوجود أحزاب تمثل الطبقات تمثيلاً صادقاً. أما الأحزاب التى كانت تحكم فقد كانت أحزاب أصحاب المصالح، والثورة التى جاءت بعد ذلك مهدت فقط لاشتراكية لحمت أشياء فى أشياء بما يمكن أن يسمى الاشتراسمالية.

لكل هذا لم يرض الحكيم اليقين ولا اليسار فكان فى فكره مغترباً متفلسفاً يحكم بحكم مثالى على نحو ما كان يرى فيلسوف اليونان وأبو المثالية أفلاطون فى جمهوريته الفاضلة.

وكانت تلك المثالية الأفلاطونية وراء إيمان الحكيم بعالم القيم المفارقة للحياة الواقعية، وهى التى أملت عليه أن يرى فى الفن تعبيراً عن مثال الجمال الخالد الذى ينأى عن الاشتغال الأرضى وعن تحقيق أى منفعة.

يلعب أحد أبطال مسرحيته بيمعاليون هذه النظرة الجمالية فيقول "أنا أقدر الجمال ولكنى أزدري الجميلات"، ويقول فى رده على مقال لأحمد أمين عن غاية الأدب والفن.

" إن الإنسان الأعلى هو الذى يصون الجمال الفنى عن الاشتغال الأرضى " <sup>(١)</sup>

<sup>(١)</sup> تحت شمس الفكر ص ٥٤ .



والحقيقة هي أن الجمال في حد ذاته هو قيمة مصاحبة للفن حين يكون الفن تعبيراً عن حياة الإنسان وليس ثمة تناقض كما يرى الحكيم بين الخيال والحياة، فتاريخ الفن يبين ارتباط الفن بنشاط الحياة الإنسانية، وقدماً كان الإنسان حين يخرج إلى الحروب أو الصيد أو يقوم بالزراعة أو حتى الثمار والحصاد تصاحبه الموسيقى والفناء.

على أن للحكيم رأياً في الفن لا يعمل من الطرافة، يذكر في كتابه عدالة وفن أو من ذكريات الفن والقضاء أن تصادف وهو في مقعد النيابة أن مثل أمام القاضى "حاوى" نشال وادعى للقاضى أنه فنان، فما كان من الحكيم وهو مستغرق في تأملاته أن أخذ يفكر في الحدود الفاصلة بين مهارة الحياة وحقيقة الإبداع في الفن، وانتهى إلى التفرقة بين ماله بريق ومابه إشعاع، فيقول قد يكون البريق خاطئاً كبريق التحلى المحلول ولكنه يصدأ بعد حين، وتاريخ الفن يدلنا على أعمال فنية كانت في غاية من البراعة والبريق في عصرها ولكنها صندلت وانطقت بعد ذلك إلى الأبد، كما يدلنا على أعمال فنية أخرى لم يكن لها مثل تلك البراعة في وقتها ولكنها استطاعت ان تحتفظ بما لها من إشعاع داخلي على مدى العصور التالية. إن البريق وحده يحطف البصر، أما الإشعاع فقد لا يحطف البصر ولكنه ينفذ إلى أعماق النفس وإلى أبعاد الزمن - ولا نعد أبرع من هذا التفسير عندما نحاول البحث في حقيقة القيم الجمالية في أعمال الفن العالدي التي تبقى على مر العصور.

أما عن الروح المصرية وفلسفتها في الفن فيفسرها بقوله: في مصر أفكار ثابتة لم تتغير منذ عهد الأساطير القديمة لأنها مستوحاة من نفس طين هذا الوادى الخصيب ومن نفس هذا النيل العالدي، ما اليونان بأساطيرها وفلسفتها بغير البحر المتوسط وما أساطير النرويج والشمال بغير الغابات، فتماثيل مصر وصورها تمثل الشباب لأن الحياة في مصر تتجدد وتبحث وتوحى بالحياة العالدة إن العمر لا وزن له في مصر، آلهتهم وملوكهم وكهانهم وعبيدهم نخفاء لا يدور عليهم العمر ولا أثر واحد من آثار الزمن ..... إن مصر كانت تؤمن بانتصارها على الزمن ومن هذا النيل عرجت أساطير البحث ولم تكن لتؤمن بالمسيحية والإسلام لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث<sup>(١)</sup>.

ولقد أدرك المصري القديم هذه الأفكار بالقلب لا بالعقل، ولهذا فقد كان للإيمان القلبي دوره في الكشف عن الروح وعن القيم.

<sup>(١)</sup> تحتج شمس الفكر ، من رسالة إلى طه حسين ص ٧٢.



أما عن سيادة العقل ورجحان لغة المادة فقد جاء مع اليونان ومع منطق سقراط الذى طنى على روح هو "ميروس" ومن هنا جاءت غضبية نيثشه الذى تأثر به الحكيم فى رفضه لسيادة منطق العقل ومن هنا فقد جاءت دعوة الحكيم لضرورة التوازن بين الإيمان والعقل وتطعيم المادة بالروح.

وقد ظهر أثر القلب والروح فى الفن المصرى القديم، فلم يكن جمال الجسم أو الطبيعة هو السائد فى فن النحت المصرى القديم، إنما كانت الفكرة هى التى تعنى المصرى القديم، إنه كان يستنطق المحر كلاً وأذكراً وعقالاً ويشعر بالقوانين المسترة التى تسيطر على الأشكال، هذا كله كان يحسه الفنان المصرى لأن له بصيرة غزيرة تنفذ إلى ما وراء الأشكال الظاهرة.

أليس هذا هو ما أعجب أفلاطون فيلسوف اليونان فى فن مصر القديمة ؟؟ ألم يعجب أفلاطون بالتصوير المصرى الذى يرمى النسب الهندسية ويستبعد الظاهر المحسوس ويلقى بدعة المنظور؟؟

### جـ - الوضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود

تدور فلسفة زكى نجيب محمود الجمالية حول عدة محاور أهمها منطق التحليل اللغوى المستمد من فلسفة الوضعية المنطقية ونظريته الانفعالية فى القيم ثم موقفه فى النقد الأدبى والفنى.

لقد تمسك زكى نجيب بمنهج التحليل الذى يطبق معيار التحقق على لغة العلم فذهب إلى القول بأن صدق العبارات فى العلوم الطبيعية يرجع إلى مطابقة العبارة للواقع، أما فى العلوم الرياضية فيكون المعيار هو اتساق النتائج مع المقدمات.

ويسلط زكى نجيب سلاح التحليل على عبارات الفلاسفة الميتافيزيقية التقليدية التى تتحدث عن مطلقات لا تشاهد فى الواقع وبالتالي لا يمكن تطبيق معيار الصدق والكذب على مدلول لها وينتهى إلى القول بأن ما تتحدث عنه الميتافيزيقا من مطلقات كالقول بالمثل أو الجوهر أو الأنا الكلى هى عبارات لا هى صادقة ولا هى كاذبة وإنما هى عبارات من باب اللغو تخالية من المعنى.

ومنهج التحليل المنطقى للغة الذى يسلطه على لغة اللوم بل واللغة الجارية هو الأداة التى يفرق بها بين اللغة العلمية وما عداها من لغات لا تدخل المجال العلمى كعبارات الشعر والأدب والدين والفن.



ويضرب مثلاً لذلك ما دارت حوله الفلسفة المثالية الأفلاطونية من حديث عن مثل الخبير والجمال ووجودهما في عالم مفارق خالد مستقل عن عالم الواقع المحسوس، يعقب زكي نجيب على ذلك بقوله: "إننا في الحقيقة لا ندري كيف يكون لمثل هذا الكلام معنى - لأنه ليس هناك من الكلمات ما يدل على موجودات فعلية إلا أسماء الأعلام وأي كلمة مثل إنسان في حد ذاتها هي رمز ناقص لا يرمز إلى شيء مجرد إلى أن يعرف الفرد الجزئي الذي يتصف بمجموعة الصفات التي تدل عليها هذه الكلمة.

وكذلك نقول في كلمة جمال فهي ليست كلمة واحدة كما يبدو، ولكنها مجموعة من صفات لا يكون لها مدلول فعلي إلا إذا وقفنا على الفرد الجزئي الذي تتمثل فيه تلك الصفات، أي أن هذه الكلمة عند تحليلها ليست اسماً لشيء محدد معين.

وحتى لو فرضنا أن كلمة جمال اسم لفكرة معينة نراها متمثلة في كل الأشياء التي نقول عنها إنها جميلة، فنحن لا نسأل ما هذه الفكرة الواحدة التي تكون في الشفق وتكون في قصيدة الشعر في آن واحد... فلئن كان جمال الشفق في لونه فليس لقصيدة الشعر لونه، وإذا كان جمال القصيدة في صورتها أو في لفظها الموزون، فليس للشفق صورة ولا لفظ موزون منظم، قل ما شئت في العنصر الذي نراه مصدر الجمال في شيء ما نجد أن هذا العنصر غالب في أشياء أخرى مما تصفه بالجمال.

إن كلمة جميل تدور دورها من كلمات لا تشير إلى شيء قائم في عالم الأشياء الخارجية، بل تشير إلى حالة نفسية يحسها قائلها فليس في الشفق الجميل إلا سحب مصبوغ بألوان يمكن تحديدها بأطوال موجاتها الضوئية وأن الجمال فيما هو من نفس رايها وكلمة جميل دال على حالة ذاتية عند فرد معين وليس ثمة تناقض بين شخصين يفتان أسماء الشفق الواحد، ويقول أحدهما إنه جميل بينما يقول الآخر إنه عقال من الجمال.<sup>(١)</sup>

ويوضح زكي نجيب نظريته في القيم الأخلاقية والجمالية بقوله إن أحكامنا على سلوك معين بالخير أو على موضوع أو شيء بأنه جميل، إنما هو أحكام تصف شعورنا وانفعالنا بما يعجبنا أولاً يعجبنا ومن هنا تخرج أحكامنا وعبارتنا التي نتحدث عن الخير والجمال تخرج عن جمال العلم.

يوضح زكي نجيب محمود نظريته في القيم بقوله:

<sup>(١)</sup> نحو فلسفة علمية ص ١٠٨.



"إن العبارة الأخلاقية وكذلك العبارة الجمالية لا تصف شيئاً، إنما هي تعبير عن انفعال المتكلم وهي تقال لعلها تثير في السامع انفعالا شبيهاً به، كما يصبح حيوان من ذعر فطير الصيحة ذعرا شبيهاً به عند سائر أفراد الفصيلة التي تسمع الصيحة، والأمل في أن يستخدم المنفعل كلمة معينة فيثير بها انفعالاً شبيهاً بانفعاله عند السامع مرجعه أن أنباء الجماعة الواحدة يهزون على طريقة واحدة فتصطبغ كلمة ما بشعور ما في عملية التربية حتى إذا ما نطقت كلمة بعد ذلك أحدثت في نفس سامعها نفس الشعور الذي كان قد اصطحب بها مراراً أثناء تنشئته وتهيئته."<sup>(١١)</sup>

أما في النقد الفني فينبني زكي نجيب محمود مذهب النقد الجديد New - criticism وعلاصته أن الناقد عندما يتناول موضوعاً من موضوعات الفن والأدب فعليه ألا يبحث عما يحاكيه هذا العمل الفني أو الأدبي سواء كان باطن نفس الفنان أو عارجهما، على الناقد أن يعكف على تحليل العمل نفسه ولا ينفذ من خلاله إلى نفس الفنان ولا إلى العالم المعارجي، عليه أن يقف عنده ليرى كيف تألفت عناصره.

يقول لا يحوز للناقد على هذه المدرسة جديدة أن يسأل عن لوحة مثلاً فائلاً فرائها أو ما معناها لأنه لا مفرى ولا معنى في الفنون إذا الفن خلق لكانن جديد هل نسال عن جبل أو عن نهر أو عن شروق أو غروب فانلين ما مفرى وما معنى أو هل ترائنا ننظر إلى التكوين وحده معجبين أو نالرين.<sup>(١٢)</sup>

وعندما يتحدث زكي نجيب عن موقفه النقدي فإنه لا يقف عند حدود التأثير والا لفعال وإنما ينظر إلى الأعمال الأدبية والشعرية نظرة المحلل الملتصق، ويرى أن الشاعر عندما يدع فإنه يجسد اللامحدود في لفظة مكثفة محدودة، ويضرب مثلاً لذلك قصيدة ألس الوجود للعقاد عبر فيها العقاد عن تجسد مصر كلها في آثارها القابعة في مهابدها، إذ يرى العقاد كيف يرقد الزمان في جوف تلك التماثيل وكأنها مسحورة ترجو كاهناً يزيل عنها السحر.<sup>(١٣)</sup>

فما يقوله شاعرنا العقاد

<sup>(١١)</sup> موقف من الميتافيزيقا دار الشروق ص ١٢٧.

<sup>(١٢)</sup> في فلسفة النقد ص ١٢٢ إلى ص ٢٢٥.

<sup>(١٣)</sup> مع الشعراء ص ١٥.



نضى نجه فيه الزمان النذى مضى

فكان له ومماً وكاد له قبرا

وأشهدنا منه شحراً كأنها

مساحير ترجمو كأننا يطل السحرا

كذلك ينظر زكى نجيب فى فلسفة الفارابى ونقده للشعر ويرى فى نص موجز ورد فى كتاب احصاء العلوم ما يقترب من مذهب الناقد الانجليزى الشهير إيفورد ريتشارد فى كتابه مبادئ النقد الأدبى.

فى مذهب الناقد الانجليزى ريتشاردز أن "العين عند قراءة قصيدة تسير فى عمليات متتابعة تدرك بها الكلمات المكتوبة فتحدث استجابات شتى يصل عددها إلى ست، وتلخص فى الاحساسات البصرية الحادثة عند قراءة الكلمات ثم ترتبط بها الصور الخيالية التى تنطوى عليها هذه الكلمات ثم تطرأ خيالات أخرى تستدعيها هذه الصور وأفكار عن موضوعات تثير انفعالات وأحيراً ينجم عن ذلك مواقف سلوكية.<sup>(1)</sup>

والى مثل هذا التعبير يتحدث الفارابى عن طبيعة التخييل الشعرى ويبين أثره على القوة النزوعية للمتلقي فيقول فى الفصل الذى عقده لعلم المنطق فى كتابه احصاء العلوم عندما كان يصدد مقارنة العبارة الشعرية بغيرها من العبارات الدالة:

الأقارب الشعرية هى التى تكلف فيها أشياء من شأنها أن تعيل فى الأمر الذى فيه المعاطبة عيلاً ما أو شيئاً أفضل أو أحسن، ذلك إما جمالاً أو قبحاً أو حلالة أو هواناً أو غير ذلك مما يشاكل كل هذه .

ثم يصف المرحلة الثانية التى لا يقف عندها القارئ وكفى بل لثار فى ذهنه عبرات ما ضية تشبه الصور الحاضرة أمام ذهنه فنقول:

" ويعرض لنا عند استعمال الأقارب الشعرية عند التخييل الذى يقع عنها فى أنفسنا شبيه بما يعرض لنا عند نظرنا إلى الشيء الذى يشبه ما يعاف، فإننا من ساعتنا يعيل لنا فى ذلك الشيء أنه مما يعاف فنقوم أنفسنا منه فتحنه إن تيقنا أنه ليس فى الحقيقة ما يعيل لنا."

<sup>(1)</sup> I.A. Richards. Principles of Literary criticism, Rout ledge, 1960, p. 177.



أى قد يحدث أن ينظر الإنسان إلى شئ ليس فى ذاته كريهاً لكنه يشبه شيئاً آخر كريهاً  
فيستلجى بحسب قانون التلجى شبيهاً له.

أما المرحلة التالية فهى تصور الأثر النزوى الذى يتبع الوهم والخيال إذ يعيل الإنسان إلى أن  
يتصرف وفق وهمه غاضباً نظره عن المعرفة العقلية، وبهذا يكون لدوافع - اللا واعى - من التأثير فى  
السلوك مالا يكون للعقل الواعى. يقول الفارابى اتنا نفعل فيما تعيله لنا الأقاويل الشعرية كفعلنا فيها  
لو أن الأمر كما عيله لنا ذلك القول - وأى علمنا ان الأمر ليس كذلك ، فإن الانسان كثيراً ما تتبع  
أفعاله تعيلاته أكثر مما تتبع ظنه أو علمه - فإنه كثيراً ما يكون ظنه أو علمه مضاداً لتعيله فيكون فعله  
بحسب تعيله لا بحسب ظنه أو علمه.<sup>(١)</sup>

---

<sup>(١)</sup> نفس المرجع ص ٢٣١.



## المراجع الخاصة

سقراط : مذكرات كسينوفون . Xenophane : Memorabilia

أفلاطون :

المحاورات : "الجمهورية" ترجمة فؤاد زكريا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر  
سنة ١٩٦٨.

"فايدروس" ترجمة. د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر ١٩٦٩.

"إيون" ترجمة د. سهيل القلماوي و د. محمد صقر خفاجة.

أرسطو :

أرسطوطاليس "فن الشعر" ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، النهضة المصرية ١٩٥٣.

Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and fine arts 4th ed Macmillan  
1932.

أفلوطين :

Plotin, Enneades, et trad. par E. Bréhier, coll-G-Bude' Plotinus,  
Enneads, trans by Mac Kenna. London. Feber 1956. 1,6.

Longinus, On the Sublime

كانط :

Kant, Critiaue du Jugement

trad. J Gibelin, Paris, Vrin, 1928.

- English Trans. By Bernard, T. H. New York Hafner 1951



ہیگل :

Hegel, G.W.F., The Philosophy of fine Arts, Trans. by F.P.B Osmaston, 4 Vols London- 1920.

Hegel's Basic Writings, edit. by Carl Friedrich, a Modern library book, New York.

Hegel, Esthétique, Textes choisis par Khodoss P.U.F Paris, 1954

Bradley, A.C., Hegel's Theory of Tragedy, Oxford lectures on Poetry London 1950.

Paolucci, Anne and Henry, Hegel on Tragedy. Anchor Books New York 1962.

شوپنہاؤر :

Schopenhauer :The world As will and Idea. Transl. By R, B. Haldanne & T. Kemp. 3 vols London. Kegan Paul. 1883.

نیٹشہ :

Nietzsche, La naissance de la tragédie, trad. Genevieve Bianquis, Gallimard, 1949.

ٹولستوی :

Tolstoy, What is Art, trans. by Aylmer Maude, 1905.

اوریجیلا جامست :

José Ortega y gasset, The Dehumanization of Art. Princeton University Press, 1968.



برجسون :

Bergson, H., *Le rire, essai sur la signification du Comiaue* Paris P.U.P  
1940. *Introduction à la métaphysique*

كروتشه :

Croce. B., *Aesthetic as science of experssion and general linguistic*,  
trans. by Douglas Ainslie Noonday Press New York 1958.

- *The Breciary of Aesthetic*, trans 1913.

"المحمل في فلسفة الفن" ترجمة د. سامي الدروبي ، مايو ١٩٤٧ دار الفكر العربي.  
" كروتشه " مقال بدائرة المعارف البريطانية عن علم المحمال، طبعة ١٤ سنة ١٩٣٢ ص  
٢٦٣ إلى ص ٢٧٢.

سارتر :

Sartre, J.P. *l'imaginaire* Paris Galimard 1940.

- *The Psychology of inagination*, Methuen London, 1972 literary  
Essays Transl. situation 1 and III by Annette Michelson, The  
Wisdom Library New York 1955.

Kaelin, E.F. *An Existentialist Aesthetic*, University of Wisconsin press  
1962

كاسيرر :

Cassirer, E., *An Essay on Man the myth of the state*. Anchor Books  
1955 s. *Language and Myth* Trans. S. langer Dover Pbu  
V.S.A. 1946.

لانجر :

Langer, S.K. *Philosophy in a New key menter book* 1942, *Philoso  
plinal sketches*. Press. 1962 *Problems and From, Prolem of  
Art*.







## مراجع عامة

- Bosanquet B., A History of Aesthetic Allen & Unwin London 1949.
- Katharine. E. Gilbert & Helmut Kulin, A history of Esthetics, Indiana University Press 1954.
- Amodern Book of Esthetics, An Anthology edit, by Melvin Rader' Holt, Rinehart & winston New york 1960 Philosophies of Art & Beauty, Modern Library, edit. by Albert Hofstadter & Richard Kuhns 1964.
- Hauser, A, The Social History of Art. 4 Vols Vintage Books New York 1957.
- (\*) Knox, Jsrael, The Aesthetic Theories of Kant Hegel schopenhauer New Jersey : Humanities Press. Susserc Horvester preis. 1936.

وللكتاب ترجمة عربية بقلم الدكتور فؤاد زكريا — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

### مراجع عربية :

- "الجمال في تفسيره الماركسي" بقلم عدد من الفلاسفة السوفييت ، ترجمة يوسف الحلاق، مراجعة أسماء صالح دمشق ١٩٦٨.
- د. أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال النهضة العربية ١٩٧٢.
- د. زكريا إبراهيم ، "فلسفة الفن في الفكر المعاصر" مكتبة مصر ١٩٦٦.
- جورج سانتانا، "الاحساس بالجمال" ترجمة د. محمد مصطفى بدوي الانجلو.
- د. محمد علي أبو ريان — "فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة"، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٧٤.
- "مبادئ النقد الأدبي" تأليف ريتشاردز ترجمة د. مصطفى بدوي. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٣.
- مارتن هيدجر "في الفلسفة والشعر". ترجمة د. عثمان أمين الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٣.







## المحتويات

الصفحة	
٧	.....اهتماء
٩	.....تصدير الطبعة الأولى
١١	.....المقدمة
١٥	.....الباب الأول : العصر اليوناني
٣٣ - ١٧	..... - الفصل الأول : نظريات الفن والجمال في القرن السادس والخامس ق.م...
	( الفن اليوناني وعلاقته بالفن في العصر الحجري — النزعة الطبيعية والواقعية
	في الفن اليوناني — الفلسفة السفسطائية والفن الواقعي في القرن
	الخامس ق.م. — بروتاجوراس — نظرية الجمال عند جورجياس — النظرية
	الفيثاغورية في الجمال — الجمال وصلته بالخير عند سقراط )
٦٥ - ٣٥	..... - الفصل الثاني : الفلسفة والفن عند أفلاطون
	( الحب والجمال في الفلسفة عند افلاطون — المحاوراة الأفلاطونية — الفن
	ومحاكاة الجمال عند أفلاطون — في الشعر — في الخطابة )
٨٦ - ٦٧	..... - الفصل الثالث : فلسفة الفن عند أرسطو
	( المحاكاة — المأساة : تعريفها وأجزائها — فن الشعر )
١٠٣ - ٨٧	..... - الفصل الرابع : الفن والتصوف عند أفلوطين
	( الجمال عند أفلوطين — نص من تاسوعات أفلوطين )
١٠٥	.....الباب الثاني : العصر الحديث
١٢٢ - ١٠٧	..... - الفصل الأول : عمانوئيل كانط
	( الحكم الاستطقي أو حكم الذوق : (١) اللحظة الأولى وفقاً للكيف
	(٢) اللحظة الثانية لتحديد حكم الذوق من جهة الكم (٣) اللحظة الثالثة
	لتحديد حكم الذوق بحسب الجهة (٤) اللحظة الرابعة لتحديد حكم الذوق
	بحسب العلاقة بالغايات — تحليل الجميل — طبيعة الفن — الجميل وعلاقته
	بالخير )



١٤٣ - ١٢٣	..... الفصل الثاني : هيغل
	( الفن - الفكرة والمثال - أنماط الفن الثلاثة :
	النمط الكلاسيكي وتطوره - النمط الرومانتيقي وتطوره - نسق الفنون عند
	هيغل - خاتمة.
١٥٤ - ١٤٥	..... الفصل الثالث : آرثر شوبنهاور
	( تصنيف الفنون الخميلة عند شوبنهاور )
١٧٠ - ١٥٥	..... الفصل الرابع : فردريك نيتشه
	نصوص مختارة من كتاب : نشأة التراجيديا عند اليونان
١٨١ - ١٧١	..... الفصل الخامس : ليون تولستوى والثورة الاشتراكية
١٨٣	..... الباب الثالث : الاتجاهات المعاصرة
١٨٨ - ١٨٥	..... الفصل الأول : مقدمة عامة
	( الاطار الفنى لفلسفة الجمال المعاصرة - رأى أورتيغا إى جاسيت )
٢٠١ - ١٨٩	..... الفصل الثاني : الاتجاه الحداثى
	أ - برجسون وفلسفة الضحك ، ب - كروتشه وعلم الجمال
٢١٧ - ٢٠٣	..... الفصل الثالث : الاتجاه الوجودى
	أ - مصادر الوجودية ب - تحليل الخيال عند سارتر
	ج - العمل الفنى عند سارتر.
٢٢٩ - ٢٢٩	..... الفصل الرابع : الاتجاه الرمضى فى الفلسفة والفن
	مقدمة - كاسيرر - سوزان لانجر
٢٤٠ - ٢٣١	..... الفصل الخامس : نماذج فى الفكر الجمالى فى أدبنا المصرى الحديث
	أ - الجمال والحرية - عند العقاد ب - التعادلية عند الحكيم
	ج - الوضعية المنطقية والتحليلية فى جماليات زكى نجيب محمود
٢٤٣ - ٢٤١	..... المراجع الخاصة
٢٤٥	..... مراجع عامة
٢٤٨ - ٢٤٧	..... الفهرست







## هذا الكتاب

مؤلفة هذا الكتاب شغلت أستاذية الفلسفة بكلية الآداب جامعة القاهرة، وأشرفت على حل من الدة تُخصّصين يتولون تدريس هذا العلم فى العديد من الجامعات. وكان علم الجمال من أول تخصصاتها المبكرة فى الفلسفة، فترجمت عن الفرنسية كتاب علم الجمال لوبسمان.

تم نشرت لها وزارة الثقافة مؤلفها علم الجمال فى مجموعة المكتبة الثقافية، وشاركت فى سلسلة كتابات الفسادرة عن دار المعارف بكتاب فلسفة الجمال، وفيها تعريف بهذا التخصص الفلسفى الهام فى الثقافة العامة.

أما فى مجال التخصص فلهذا كتاب مقدمة فى علم الجمال، أودعته القضايا الأساسية لهذه الفلسفة ثم توحى إنتاجها بهذا الكتاب الذى عرضت فيه لأهم مذاهب فلسفة الجمال منذ نشأتها وعلى مدى تاريخ الفلسفة حتى الاتجاهات المعاصرة.

وقد. حاز هذا الكتاب على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٨٥ مع نوط الامتياز من الطبقة الأولى.

**محمد عويب**